Baumgartner.

(die Uebersichtstafel
)

Kurzgefaßte

Geschichte

der

musikalischen Notation

mit

einer Uebersichtstafel in Tableauform und erläuternden Notenbeispielen

verfaßt und entworfen

von

August Baumgartner,
Chordirigent und Organist.

München, 1856.

Entwurf und Lithographie, sowie Verlag vom Verfasser.

Druck von Dr. C. Wolf & Sohn.

Vorrede.

Wohl bestehen sehr viele und ausgezeichnete Werke, in welchen insbesondere auch die alten musikalischen Schriftarten gründlich und ausführlich besprochen werden, doch sind die meisten zu umfangreich und deßhalb auch zu theuer, um allgemeine Verbreitung finden zu können; denn keines dieser zur Zeit veröffentlichten Werke über genannten Gegenstand bespricht, so viel mir bekannt ist, ausschlüßlich nur die musikalische Notation. Sie sind vorzugsweise nur für den, mehr der Wissenschaft sich zuwendenden, forschenden Tonkünstler berechnet; daher eine ausschlüßlich nur die verschiedenen Notationen erläuternde, dabei kurze und leichtfaßliche

„Geschichte der musikalischen Notation"

als ein Erforderniß der Zeit erscheinen dürfte, indem dieselbe jedem Tonkünstler und Musikfreunde befriedigende Aufschlüsse über die verschiedenen Notationen von den frühesten Jahrhunderten bis zur neuesten Zeit bieten dürfte.

Da dieses Werkchen aber nur auf Popularität berechnet ist, so bitte ich den geneigten Leser, dasselbe auch nur von diesem und keinem höhern wissenschaftlichen Standpunkte aus beurtheilen zu wollen.

Der Verfasser.

Einleitung.

Von der Schrift im Allgemeinen und der Notenschrift insbesondere.

Das Grundwesen der Schrift im Allgemeinen, in was immer für einer Eigenschaft, Form oder Gestalt wir sie betrachten mögen, ist einzig und allein der Inbegriff von „Zeichen" oder „Merkmal". Das Zeichen ist das zauberische Band, welches das Sinnliche mit dem Uebersinnlichen und Geistigen verbindet. Das Zeichen allein ermöglicht die Mittheilung der Gedanken; und eine unmittelbare, zeichenlose Gedanken-Mittheilung scheint ganz außer der Natur des an Sinnlichkeit gebundenen Menschen zu liegen. In dieser vermittelnden Eigenschaft liegt auch der Grund der unendlichen Mannigfaltigkeit, Bedeutsamkeit und Anwendbarkeit. Was wir immerhin aus dem Zeichen machen, das ist es. Es läßt sich nichts denken, was nicht durch irgend ein Zeichen ausgedrückt werden könnte, gleichviel ob das zu bezeichnende Object sinnlicher oder übersinnlicher Natur ist, und es kömmt nur darauf an, ob die Begriffsverbindung eine natürliche, auf reelle Merkmale sich stützende ist, oder ob sie auf conventionellen Zeichen beruht, ohne Rücksicht auf reelle Merkmale einer Aehnlichkeit mit dem zu bezeichnenden Gegenstande.

Die natürliche Verbindung kann sich bis zum eigentlichen Bilde erheben, oder trägt doch mindest das Mangelnde leicht zu ergänzende Merkmale. Aber auch nur Merkmale einzelner Glieder können die Vorstellung des Ganzen in unserer Seele erwecken. So genügen z. B. wenige Klänge, uns an eine bekannte Melodie zu erinnern. Aber nicht nur sinnliche Gegenstände lassen die natürliche Begriffs-

verbindung zu, sondern auch geistige Begriffe können in ihrer wahren Bedeutung leicht wiedererkennbar dargestellt werden, wodurch wir sinnbildliche Darstellungen, Symbole, Allegorien erhalten. In diese Kategorie gehören aber auch die charakteristischen Zeichen, deren insbesondere auch unsere moderne Musikschrift sehr viele enthält, z. B. das Notensystem, die Höhe oder Tiefe der Klänge sinnbildlich anzudeuten; die Beflügelung der Noten zur Bezeichnung vermehrter Schnelligkeit derselben; die Zeichen für „cresc." und „descresc.", das Anschwellen und Verschwinden der Töne anzuzeigen; die gewölbte Linie „Bogen", die enge Vereinigung zweier oder mehrer Klänge zu bezeichnen, das Ruhezeichen Fermato, das Schweben im Stillstande durch einen Punkt mit darüber ruhendem Bogen; das Abstoßen, „staccato" durch Punkte ausgedrückt; die Uebereinanderlegung mehrer Noten, den Zusammenklang „Accord" andeutend u. s. w. Erhebt sich aber, oder überschreitet vielmehr die Schrift diese Gränzen, so geht sie in willkürliche Begriffsverbindung über.

Die Schrift ist also entweder direkte oder indirekte sichtbare Gedankenversinnlichung, und weiset uns die direkte Bezeichnung unmittelbar auf den Gegenstand selbst hin. Wir sehen dieses in der Hieroglyphen oder Bilderschrift der Aegyptier, in den selbstständigen Begriffs-Schriftzeichen berühmter gelehrter Männer des Alterthums, als eines Pythagoras, Plato, Cicero ꝛc. oder, wie noch heut zu Tage in unsern Kalenderzeichen, Wappen und Emblemen, in vielen astronomischen, arithmetischen, algebraischen, geometrischen, chemischen, musikalischen, chorographischen und andern bedeutsamen Charakteren, welche auf das Bezeichnete direkt hinweisen, und daher für jeden in den genannten Fächern Unterrichteten verständlich sind, mag er was immer für eine Sprache sprechen.

Indirekte sichtbare Gedankenmittheilung wird die Schrift, wenn sie nicht zunächst Vorstellungen und Begriffe selbst, sondern nur den für denselben gebrauchten hörbaren Ausdruck dem Auge in sichtbaren Gestalten vorführt. Diese indirekte sichtbare Gedankenmittheilung zerfällt aber wieder, in der Rede in die Sylben- Wort- und Buchstaben-Schrift, in der Musik in die Tonzeichen- und Tongruppen-

schrift. Hier ist unsere Aufgabe zunächst die musikalische oder Tonzeichenschrift in allen ihren Eigenthümlichkeiten zu erforschen.

Das Wesen der Musik als Kunstprodukt des Menschen ist unmittelbare Darstellung des Gemüthlebens, und unterscheidet sich eben durch ihre Unmittelbarkeit und den natürlichen Ausdruck, wodurch sie begrifflose Gefühle bezeichnet, wesentlich von der Laut- oder Wortsprache, welche großentheils auf herkömmlichem Gebrauche und willkürlicher Wahl beruht.

Als Darstellung des Gemüthlebens kann die Musik nie ruhen und Starres aufnehmen; ihr Wesen ist dreifacher Natur, als: Ton, Rhythmus und für beide das Tempo, Zeitmaaß. Und so dringt sie nimmer ruhend durch die Zeit und reißt unwiderstreblich mit sich fort ins Leben.

Die musikalische oder Tonzeichenschrift, eine Mittelgattung zwischen direkter Gedankenversinnlichung- und indirekter sichtbarer Gedankenmittheilungskunst, muß daher auch sämmtliche drei Wesenheiten der Musik, als: Ton, Rhythmus und Zeitmaaß sinnbildlich dem Auge vorführen, ja selbst jedes einzelne Tonzeichen muß uns über die akustische Bedeutung, die Summe einer bestimmten Anzahl durch Reiben, Stoßen ꝛc. erzeugter Schwingungen, d. i. über Höhe oder Tiefe eines Tones, zweitens über das mathematische Verhältniß desselben, oder den ihm beigelegten Namen, die Tonfolge oder Intervallengröße, und endlich auch über das rhythmische Verhältniß, d. i. die Dauer der jedem Tone zugetheilten Zeit unzweifelhafte Aufklärung geben.

In den ältesten Zeiten, da man nur Töne unterschied, ohne besondere Berücksichtigung auf Rhythmus und Zeitmaaß zu nehmen, genügte allerdings auch eine einfache Tonbezeichnung. Von mehreren Völkern ist uns übrigens gar keine Tonschrift bekannt, und scheinen die Melodien und Gesänge durch Tradition vererbt worden zu seyn. So läßt sich

Von den Aegyptern

nicht mit Bestimmtheit nachweisen, ob sie eine Tonschrift hatten, oder ihnen die Aufzeichnung der Töne noch fremd war. Ebenso ist uns

Von den Chinesen

nicht bekannt, ob sie eine Notenschrift hatten, obgleich wir wissen, daß sie schon sehr früh die Eintheilung der Oktav in zwölf Töne gekannt haben, welche sie die 12 lu nannten. Diese 12 lu theilten sie in zwei Klassen ein, als:

a) in vollkommene = yang — lu, und
b) in unvollkommene = yn — lu.

Im höchsten Alterthume hatten sie nur fünf Töne:

koung — chan — kio — thé — und yn.
fa — sol — la — ut — re,

bald aber fanden sie auch ein:

pien — koung und pie — thé
mi si.

Ebenso sind auch von den Persern und mehrern sowohl ältern als neuern außereuropäischen Völkern keine, oder nur wenige Spuren von musikalischen Schriftzeichen bekannt.

Von den Indiern.

Die Indier sollen eine unserer Dur-Tonleiter ähnliche Eintheilung durch drei Oktaven haben. Die sieben Töne derselben heißen:

Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, oder
sa, ra, ga, ma, pa, sha, na; und sind abgeleitet von
Shadrja, Rishabba, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata, Nishada, oder persisch:
Kaunedge, Rekhub, Gandhaur, muddhum, Punchum, Dhawoth, Neckhaudh.

Von der Notation der Indier ist uns nur bekannt: daß, wenn beim Gesange eine Note in ihrem Zeitwerthe verdoppelt werden soll, statt der kurzen eine lange zu setzen sey; doch gibt es dafür auch noch andere Zeichen. Oktavenleitern, die Verbindung und der schnellere Vortrag der Noten, Melismen ꝛc. werden durch schmale Kreise, Ellipsen, kleine Ketten, Curven, enge oder sich verlängernde Horizontal- und Perpendikular-Linien in verschiedenen Lagen sehr bestimmt ausgedrückt; auch durch die Wörter: istaud — langsam, ro — schnell, gusht — eine ¼ Note, jumbaun — Triller, teep und kopaulee

um eine Oktav höher, welche alle unter oder über die Noten gesetzt werden. Der Beschluß einer Periode wird durch eine Lotosblume angedeutet, Tempo und Rhythmus aber durch die Prosodie des Verses und durch die jedesmalige verhältnißmäßige Länge der Sylben, denen die einzelnen oder mehr verbundenen Töne entsprechen. Zeitwerthbezeichnungen und Taktstriche besitzen die Indier nicht.

Der Grundton heißt „Swara oder Sur".

Die Hindu's lassen 22 S'ratis oder ¼ Klänge in ihrer Oktav zu. Sie versichern, zur Zeit des Crishna hätten sie 16,000 Tonarten gehabt. Somma, einer ihrer musikalischen Schriftsteller, gibt 969 mögliche Veränderungen in ihrer musikalischen Tonleiter an, unter welchen er 23 ursprüngliche Tonarten als eigentlich anwendbar bezeichnet.

In den Landstrichen Indiens, die der englischen Herrschaft unterworfen sind, ist die Musik wie die europäische. Selbst die Bewohner der öden Berge von Tibet haben Musik, und der berühmte Reisende Turner sagt: die Musik werde dort nach Regeln gelehrt, und sie hätten auch ihre eigenen musikalischen Schriftzeichen.

Von den Russen

wissen wir nur, daß sie sich jetzt unserer Tonzeichen bedienen. Anfangs entlehnten die russischen Slaven von den Griechen die alte Buchstaben- oder Accent-Schrift, und als die Griechen selbst sich im Mittelalter von diesen alten Zeichen entfernten, erfanden auch die Russen, bei Erfindung ihrer neuen Sangweisen für die Kirche, einige neue, den Griechen unbekannte Zeichen, veränderten selbst die entlehnten bedeutend und verwandelten die Buchstaben in verschiedene Häckchen; weßhalb diese slavisch-russischen Noten auch gehäckelte genannt werden. Es findet sich demnach hier ein ähnlicher Uebergang wie in der römischen Kirche, von der Buchstaben- zur Neumenschrift.

Das Mensuralsystem wurde in Rußland erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem Czaaren Feodor Alexejewitsch, einem Förderer der Musik, eingeführt.

Von den Türken.

Die Türken bekamen ihre Musik von den Persern, ohne irgend eine wesentliche Veränderung ihrer Gestalt. Prinz Cantemir war der Erste, welcher türkische Melodien in Noten setzte. Er widmete einen Band solcher Melodien Achmed II.; aber sie sind jetzt schon fast ganz unbekannt geworden, da die Türken das Werk wohl schätzten, aber niemals ernstlich benützten. Sie componiren und spielen aus dem Gedächtnisse, und haben nichts von Prinz Cademir's Schreibkunst beibehalten. Ihr Musiksystem ist ganz nach den Mensuren des unsrigen eingerichtet, nur wenden sie auch noch ¼ Töne an, und gewinnen hiedurch einen noch größeren Tonreichthum. Gewöhnlich spielen sie nur im Einklang oder in Oktaven; selten daß man eine Quint oder Terz vernimmt, und unsere Harmonie ist ihnen noch völlig fremd. In neuester Zeit wird zwar allerdings europäische Musik in der Türkei zu verbreiten gesucht; doch findet sie noch immer sehr wenig Anklang.

Endlich bedienen sich auch die

Ungarn und Wallachen,

die gebildete Klasse ausgenommen, noch nicht der Noten. Die gewöhnlichen Spielleute der Nationalmusik sind Zigeuner, welche wohl auch andere als bloße Nationallieder vortragen, sich aber keiner Noten bedienen. Bei den Wallachen ist selbst der Gesang beim Gottesdienste nur traditionell. Nur in den Kirchen der Reformirten und Unitarier sind die Melodien der Gesänge durch Quadratnoten über dem Texte angedeutet, aber die Organisten und Cantoren kennen sie meist gar nicht.

Amerika.

In den europäischen Niederlassungen wird Musik getrieben wie im Vaterlande der Colonisten; in Mexiko, Peru, Brasilien, wie in den vereinigten Staaten findet man nichts Originelles, und die Musik hat entweder spanischen, portugisischen oder französischen Charakter.

Um endlich auf die Uranfänge der Tonbezeichnungen zu kommen, müssen wir abermals zu den alten Völkern und zwar zu den Phöniziern zurückkehren.

Die Phönizier

verdanken die Musik den Aegyptern, die Schrift aber ist eine Erfindung der Phönizier.

Cadmus, der an der Spitze einer phönizischen Colonie nach Griechenland kam und dort das Königreich Theben stiftete, soll die Musik und die Schreibkunst nach Griechenland gebracht haben, ungefähr 200 Jahre früher als die Exode (2. Buch Moses) geschrieben wurde, im Jahre der Welt 2511 oder 1493 vor Christi Geburt.

Von den Griechen.

a) Altgriechen.

Pythagoras, der Erfinder der mathematischen Musik, des harmonischen Canon und Helicon oder Monocordes, wird von einigen als der Erfinder der Musikschrift bezeichnet; doch dürfte wohl mit mehr Recht Terpander als Erfinder derselben gelten.

Die Angaben über das griechische Tonzeichensystem lauten sehr verschieden. Einige behaupten die Griechen hätten 1620 musikalische Zeichen gehabt, andere nehmen 990 an, während wieder andere annehmen die Griechen hätten mit ihren 24 Buchstaben 145 musikalische Zeichen gemacht. Perné setzt sie auf 90 herab; 45 für den Gesang und 45 für Instrumentalmusik.

Gewiß ist, daß die Griechen sowie alle Völker, welche eine Musikschrift besaßen, sich der Accente und Buchstaben ihres Alphabetes bedienten. Ebenso ist erwiesen, daß sie einen Theil derselben für den Gesang, den andern für Instrumentalmusik gebrauchten, und daß sie ihren Buchstaben, mit welchen sie zur Musik keinenfalls ausreichten, verschiedene Stellungen gaben, oder sonstige Aenderungen an denselben vornahmen. Diese Buchstaben als musikalische Zeichen nannten die Griechen semeia (*σημεῖα*). Sie haben dieselbe Bedeutung wie die Buchstaben in der neuen Musik.

Nro. I. zeigt in zwei Reihen von je 66 Buchstaben 132 griechische Tonzeichen nach Fr. v. Drieberg's Angabe, wovon die obere Reihe die Tonzeichen für den Gesang, die untere jene für den Instrumentalsatz bezeichnet. Nebst diesen finden sich sub

Nro. II. noch 28 Tonzeichen, jedoch ohne Ausscheidung für Gesang- oder Instrumentalsatz nach der Angabe von Pater Martini verzeichnet. Da wir trotz vieler Forschungen der gelehrtesten Männer dennoch über das wahre Wesen der altgriechischen Tonkunst noch nicht aufgeklärt sind, und der Schlüssel hiezu wohl auch nie gefunden werden dürfte, die Bezeichnung jedes einzelnen dieser Buchstaben auch zu viel Raum einnehmen und ohne weitumfassende Erklärung des ganzen griechischen Tonsystems dennoch dunkel bleiben würde, so glaube ich diese beiden Nummern umgehen zu dürfen, und verweise den geehrten Leser, welcher ausführlicheres hierüber zu wissen wünscht, auf die Werke von Forkel, v. Drieberg, Gaßner, Pater Martini rc. Wie wenig Hoffnung vorhanden ist in das wahre Wesen der griechischen Tonkunst einzudringen, dürfte sich schon daraus ergeben, daß wir nur drei griechische Musikstücke (Hymnen) im Jahre 1581 zuerst von Vinzentio Galilei herausgegeben, und den Anfang einer pindarischen Ode, den der Pater Athanasius Kircher in der Bibliothek des Klosters St. Salvator bei Messina gefunden haben will, besitzen. Uebrigens ist sogar die Aechtheit derselben nicht erwiesen, und bestreitet sie insbesondere auch der gründliche und gelehrte Forscher Fr. v. Drieberg. Um doch eine schwache Anschauung zu geben, diene uns Nro. III., es stellt 5 Tetracorde von fis — **fis** dar. Vide Notenbeilage Nro. I.

b) Von den Neugriechen.

Sulzer liefert im zweiten Theile seiner Geschichte des transalpinischen Daciens ausführliche Nachrichten von der Musik der Neugriechen und sagt: „Sie bedienen sich weder der Noten der heutigen „europäischen Musik, noch der Buchstaben ihres Alphabetes, wie ihre „Vorfahren, sondern blos der sogenannten Accente, von welchen man „glaubt, daß die ältern Griechen auch schon Gebrauch machten. „Diese Tonschrift hat aber alle Unvollkommenheiten mit jener der „älteren Griechen gemein. Ihre vornehmsten Zeichen sind:

„Isson-Grundton der diatonischen Leiter. Es wird auch Aphon oder stumm genannt, nicht weil es nicht gesungen, sondern

„weil es nicht gezählt wird. Isson muß eine Art Schlüssel seyn, „wodurch eine ganze Melodie tiefer oder höher gerückt wird.“

„Oligon bedeutet einen hohen und Apostrophos einen tiefen Ton.“

Von den 14 Tönen, deren sie sich bedienen, sind 8 steigende und 6 fallende, und werden in Körper und Geist unterschieden.

Die körperlichen 10 werden mit voller Stimme gesungen, die 4 geistigen aber nur sanft, darunter das Aporhoe nur eine kleine Bewegung in der Kehle bedeutet, wodurch die Stimme sanfter wird. Man nennt es deshalb auch Melos.

Für Zeitmaaß und Bewegung haben sie eine große Menge von Zeichen, die sämmtlich die großen Wesenheiten oder Unklingenden genannt werden. Ihre Bedeutung ist: gleich — zweifach — tröstend — haltend — entschieden — bittend — zitterndes Bitten — langsam oder geschwind zusammengesetzt — himmlisch — tanzend — die Bebung — halber Ton — Angriff ꝛc.

Sie haben 8 Tonarten oder Oktavengattungen. Vier derselben sind eigentlich ihre Haupttonarten, die übrigen vier aber, die von Papst Gregor eingeführten plagal oder Nebentonarten. Sie nennen sie noch nach den alten griechischen Namen und unterscheiden sie blos nach den Zahlen. Jede hat ein besonderes Zeichen womit sie angedeutet wird. Außer diesen haben sie noch gewisse Mitteltonarten, welche aber Sulzer selbst nicht zu erklären weiß. Die Einrichtung ihrer Tonarten soll von Johannes von Damascus herrühren.

Von den sechzehn sub Nro. IV verzeichneten Tonzeichen heißt das erste Isson oder Aphonon = Grundton; das dritte Apostrophos = ein tiefer Ton; das zweite, dann vierte bis zehnte Zeichen sind steigende Töne und heißen:

2. *ολιγον* = oligon = wenig,
4. *οξια* = oxia = spitzig,
5. *πετασϑη* = petasthe = ein Sprung,
6. *κυφισμα* = kuphisma = rauschend,
7. *πελαςον* = pelaston = nähernd,
8. *δυο κεντηματα* = düo kentemata = zwei Striche,

9. ηψιλη = epsile = der schmale Accent,
10. κεντημα = kentema = ein Strich.
Das eilfte bis sechzehnte Zeichen sind fallende, als:
11. αποςροφος = apostrophos = ein tiefer Ton,
12. δυο αποςροφοι oder συνδεσμενοι = düo apostrophoi oder syndesmenoi = zwei tiefe Töne,
13. απορροης = aporrhoes = der Abfluß,
14. κρατιμανπορρον = kratimanporrhon = anhaltender Abfluß,
15. ελαφρον = elaphron = leicht,
16. χαμαλη = chamaleh = niedrig.

Tonzeichen der Griechen aus dem VIII. Jahrhundert nach Montfaucon. (Palæographia græca.)

Aus dessen Werk sind die Zeichen sub Nro. V und VI verzeichnet. Die eine Art, glaubt er, diente blos dazu, die Biegung der Stimme beim Lesen anzudeuten; die andere war für modulirte Melodien bestimmt. Bisweilen wurden diese beiden Arten auch zugleich gebraucht. Dann waren aber die Noten für die eigentliche Melodie roth gemalt, um von den eigentlichen Accenten desto besser unterschieden werden zu können.

Zur Bezeichnung ihres Rhythmus sollen sich die Griechen der sub Nro. VI angeführten fünf Zeichen bedient haben. Zur Andeutung der Arsis und Thesis wurde dem zweiten und dritten Zeichen ein Punkt beigefügt; und stellt hier das sechste Zeichen die Bezeichnung der Arsis dar.

So unpraktisch diese Notation uns nun erscheint, so ersehen wir doch hieraus, daß die Griechen auch hierin Fortschritte machten. Daß sie ihre Musikschrift nicht auf gleiche Stufe mit der Lautschrift bringen konnten, liegt in der Unvollkommenheit ihrer Instrumente, und den geringen Fortschritten in der Tonkunst überhaupt. In neuerer Zeit hat natürlich die europäische Musik sich auch über Griechenland verbreitet.

Hebräer.

Eben so wenig Bestimmtes als von der griechischen, wissen wir

von der hebräischen Musik, und nur darin stimmen die musikalischen Geschichtsforscher überein, daß es wahrscheinlich sey, daß auch die Hebräer keine musikalische Schreibkunst kannten; denn das was gemeiniglich für die Musikschrift dieses Volkes gehalten wird, ist nur Accentschrift, welche zur richtigen Deklamation der heiligen Bibel (Thorah) gebraucht wird. Die irrige Meinung, als sey dieses die Notenschrift der Hebräer gewesen, mag wohl darin ihren Grund finden, weil diese Accente wirklich bestimmte Töne, oder vielmehr bestimmte Tongruppen andeuten. Wie die Hebräer überhaupt sehr früh schon ihre Schrift für den Zweck des Schnellschreibens ausbildeten und hierauf einen besondern Werth legten, so war auch ihre Accentschrift eine sehr kurzgefaßte Siegelschrift.

Sie theilten diese Zeichen ein in:

a) trennende und

b) verbindende.

Die trennenden Zeichen sind:

Der Sarko — Segel — Kebia — Paschta — Sekef katan — Sekef godol — Tepshah — Etnachta — Paser — Asla geresch — Gerschajim.

NB. Das drittletzte Zeichen auf der linken Seite ist der Telischa — Ketanah und ist ein verbindendes Zeichen.

Auf der rechten Seite der Tafel stehen die Zeichen:

Tebir — Jetiv — Ptik o Siluk — Sofposuk — Mahpach — Kadmaveaslah — Darga — Manach — Munach — Mercha etc. Letztere sechs Zeichen sind verbindende.

In der Notenbeilage finden sie sich sub Nro. II in gleicher Ordnung verzeichnet, wie in der Tabelle sub Nro. VIII zu beiden Seiten.

Ein Accent über einem Worte deutet an, daß sich die Stimme erhebe, unter demselben, daß sie fallen soll.

Daß eine Musikschrift jeden beliebigen Ton bezeichnen können müsse, ist unbedingtes Erforderniß. Da nun aber durch obige Schriftzeichen wohl ganze Tongruppen, aber nicht einzelne Töne bezeichnet werden können, so ergibt sich von selbst, daß sie als Musikschrift nie dienen, sondern lediglich immer nur den ausschließlichen Zweck ha-

ben konnte, zur richtigen Accentuirung und Deklamation der heiligen Bibel oder Thora zu dienen, indem die Juden dieselbe singend vortrugen und noch vortragen*). Finden wir ja selbst in dem Rituale der christlichen und namentlich der katholischen Kirche noch deutliche Spuren, welche auf den Mangel einer eigentlichen Musikschrift schließen lassen. So z. B. das Punctum principale und das Semipunctum (Notenbeilage Nro. III. a. b.) Auch die Regeln, daß, wenn in einer Oration zwei Doppelpunkte vorkommen, der Hauptpunkt stets auf den letztern Doppelpunkt unmittelbar vor dem Hauptpunkte gesungen werden müsse; daß am Schlusse derselben der Hauptpunkt auf „sancti Deus“ falle, der Halbpunkt dagegen auf „per Dominum“ und „per eundem Dominum“ und zwar auf das Wort „tuum“ gesungen werden müsse, daß ferner bei den Schlußformeln „Qui tecum“ und „qui vivis“ der Hauptpunkt auf „sancti Deus“ falle, und dagegen der Halbpunkt ganz unterbleibe, liefern uns Beweise für obige Behauptung.

Ebenso ist die Art, das „Oremus — flectamus genua — und levate“ vor den Orationen, welche nach den Prophetien vorkommen, zu singen, mehr eine Formel, dieselben richtig zu accentuiren oder zu deklamiren, als ein wirklicher Gesang. Andere Beweise liefern uns ferner: der Vortrag des Fragezeichens in der Epistel, das Fallen um eine kleine Terz bei der vierten, oder wenn eine kurze Sylbe dabei ist, bei der fünften, oft aber auch bei der dritten Sylbe vor dem Punkte, wobei aber sogleich wieder in den Hauptton zurückgekehrt werden muß. Die Formel, das Kapitel zu singen, die Schlußformel der Versikel, der Fall in die Unterquint bei dem Verse und der Benediktion u. s. w., alle diese Regeln sind zu deutliche Spuren des früheren Mangels einer eigentlichen Musikschrift, und lassen auf eine erst später erfolgte, keineswegs nothwendige Uebertragung dieser Formeln auf unsere Notenschrift schließen; zugleich führen sie aber auch zur Vermuthung, es möchte mancher

---

*) Diese Abhandlung über die hebräischen Accente verdanke ich der freundlichen Mittheilung des Herrn Löwenstamm, Obercantor an der Synagoge zu München.

hebräische Gesang in der christlichen Kirche sich erhalten haben, eine Vermuthung die um so näher liegt und um so mehr Glauben gewinnen dürfte, als ja auch die Psalmen von den Juden auf die Christen übergegangen sind.

Von den Römern.

Wie nun so vieles aus dem Gebiete der Wissenschaften und Künste von den Griechen auf die Römer übergieng, so glaubt man, sey auch diese Kunst in gleicher Weise zu den Römern gelangt. Zugegeben dürfte wohl allerdings werden, daß die Musik von den Griechen auf die Römer übergieng; unrichtig aber möchte die Behauptung einiger Geschichtschreiber seyn, daß Böthius, ein edler Römer, gegen das Jahr Christi 502, nach andern 515, diese Kunst von den Griechen zu den Römern gebracht habe, denn wir wissen, daß schon Hilarius, Bischof zu Poitiers in der Mitte des vierten Jahrhunderts für die abendländische Kirche Hymnen gedichtet, und dazu eigene Melodien verfertiget hat. Ferner ist bekannt, daß gegen Ende desselben Jahrhunderts der heil. Ambrosius, Bischof von Mailand 374 — 397, einen Typus der Kirchengesänge einführte, indem er vier Tonreihen auswählte, welche von ihm, mit Beseitigung der griechischen Namen, erster, zweiter Ton 2c. genannt wurden. Auch machte sich der hl. Basilius, Bischof zu Cesarea in Cappadocien, geboren 329, gest. am 1. Januar 379, als ein inniger Verehrer der Musik um diese sehr verdient durch die Einführung der Psalmodie im Oriente.

Mehrere Jahrhunderte hindurch diente nun die Musik fast ausschließlich nur der Kirche. Die gelehrtesten Männer suchten sie zur Ehre Gottes zu vervollkommnen und zu veredeln, und so mußte mit Vervollkommnung der Musik auch eine Verbesserung der Tonschrift eintreten. Besonders war Papst Gregor der Große bemüht die Musik zu verbessern, und stellte etwa um das Jahr 594 ein neues Tonsystem auf. Um die Musik in eine bessere Ordnung zu bringen, schaffte er die unnöthigen Buchstaben und Zeichen weg, und erleichterte hiedurch die Musik um Vieles. Ihm hat man den sogenannten Gregorianischen Kirchengesang zu verdanken. Er führte die sie-

den Buchstaben a, b, c, d, e, f, g durch zwei Oktaven, A — aa ein, indem er die tiefe Oktav mit großen, die zweite Oktav mit kleinen lateinischen Buchstaben, und den Ton a der dritten Oktav verdoppelt schrieb. Siehe Tabelle Nro. IX. und Notenbeilage Nro. 3.

Nach dem Tode Papst Gregor's fanden in der Musikschrift manche Veränderungen statt, ohne daß übrigens dessen System die mindeste Abänderung erlitt.

Punkte, Accente und andere Zeichen wurden angenommen, auch fing man im zehnten Jahrhunderte an, Linien anzuwenden. Aber auch die griechischen und noch verschiedene andere Zeichen, welche wir nicht mehr genau zu entziffern vermögen, erhielten sich noch bis in das eilfte Jahrhundert. Derartige Beispiele sind die in der Tabelle aufgeführten sub Nro. XI und XII „Sursum corda“ und „gratias agamus“ etc. aus dem achten Jahrhundert stammend; ferner die Nro. XIII „Deus meus“ aus dem zehnten Jahrhundert und die sub Nro. XIV stehenden Tonzeichen aus dem achten bis eilften Jahrhundert. Deren Lösung ist unsicher, und mag deshalb hier unterbleiben. Was sich von denselben noch länger erhielt, findet sich in der Tabelle sub Nro. LXVII sowie in der erklärenden Notenbeilage sub Nro. 40—43 wiederholt verzeichnet. Sämmtliche Nummern sind aus Forkel's „Allgemeiner Geschichte der Musik“ entnommen. Die Nummern X bis XV und XVIII Notenb. Nro. 4 „Sit nomen“ etc. sind in der Gregorianischen Schreibweise dargestellt, und liefern den Beweis, daß man nicht dabei stehen blieb, sondern mancherlei Veränderungen vornahm. Denn während sub Nro. X die Tonzeichen auf gleicher Linie stehen, ist sub Nro. XV die Höhe oder Tiefe durch eine scalamäßige Stellung der Buchstaben angedeutet, welche sub Nro. XVIII sogar noch durch Verbindungsstriche anschaulicher zu machen gesucht wurde. Ob kleine oder große Buchstaben in Anwendung kommen, scheint nicht besonders beachtet worden zu seyn. Die Nro. XVI, welche Pater Martini in einem alten Brevier aus dem zehnten Jahrhundert gefunden zu haben bemerkt, findet sich in der Notenbeilage sub Nro. V. Hier sind die Zeichen etwas einfacher und ist eine zuverlässigere Uebertragung auf unsere Notenschrift möglich. Von hier an begegnen

wir schon der sogenannten Neumenschrift, für deren Erfinder mehrere Jahrhunderte hindurch Guido von Arezzo gehalten wurde, obgleich er selbst von derselben in seinem „Micrologus", einem Briefe, welchen Guido dem Bischof Theobald zu Arezzo zueignete, als von einer zu seiner Zeit schon bestandenen Notation spricht. Ebenso erhellt aus diesem Microloge und einem Briefe an seinen Mitbruder, den Mönch Michael im Kloster zu Pomposa, daß man schon vor Guido sich der Linien bediente. Denn in demselben heißt es:

„Quidam ponunt duas voces duas inter lineas, quidam „ternas, quidam vero nullas habent. — Quibus labor cum „sit gravis, error est gravissimus etc."

Es waren nämlich zu Guido's Zeiten bereits zwei Tonschriften üblich:

a) mit Buchstaben,

b) mit Neumen.

Erstere scheint nur der Schule angehört zu haben, da die Choralbücher überall nur mit Neumen notirt sind. Außer diesen allgemein üblichen Schreibweisen waren wohl, wie schon oben bemerkt wurde, hie und da andere versucht worden, fanden jedoch nie eine Ausbreitung.

Diese Neumenschrift nun ist auch die wichtigste von allen Schreibweisen, denn von hier aus finden wir die allmählige Entwicklung der Tonzeichen bis zu unserer gegenwärtigen Notenschrift. Ihr mußten bald alle andern Schreibweisen weichen; und selbst Hucbaldi Nachahmung der griechischen Notation, sowie dessen sämmtliche Schreibweisen mit und ohne Linien wurden nur von wenigen angenommen, und blieben erfolglos. Wir finden daher vom achten bis in das zwölfte Jahrhundert beständig mehrere verschiedene Schreibweisen zugleich bestehend, bis endlich die Neumenschrift sich vollkommen Bahn brach, aber auch stufenweise in die quadratförmige und noch jetzt bestehende Choralschrift übergieng, dann sich immer mehr rundete, bis sie sich zu unserer gegenwärtig üblichen Notenschrift ausbildete. Nur die Schreibweise mit Buchstaben erhielt sich durch alle Jahrhunderte hindurch, zunächst jedoch immer nur in theoretischen Werken. Untersuchen wir die Neumen näher, so finden

wir, daß sie anfänglich, sowohl mit als ohne Linien geschrieben wurden, indem man schon, wie oben bemerkt, vor Guido sich einer oder zweier, ja selbst dreier Linien bediente. Gebrauchte man nur eine Linie, so war diese roth und zeigte jederzeit „f" an. Bediente man sich zweier Linien, so wurde die zweite gelb gezogen und galt die rothe für „f", die gelbe für „c".

Wurde auch noch eine dritte Linie angewendet, so war diese schwarz und galt für „g".

In spätern Zeiten findet man die drei Linien, welche die Alten Schlüssel nannten, auch in folgender Weise gezeichnet, als:

a) alle 3 Linien roth;
b) roth — roth — blei;
c) roth — grün — gelb;
d) roth — grün — blei.

Die in der Tabelle angeführten Beispiele ohne Linien sub Nro. XIX — XXII sind aus Pater Martini's „Storia della Musica", deren Uebersetzung steht Notenbeilage Nro. 6—9. Wir finden hier bei Nro. 6 der Notenbeilage (Eructavit) den zweiten Ausgang des ersten Kirchentones, in Nro. 7 und 8 den zweiten Ausgang des siebenten Kirchentones. Nro. 9 (euovae) das heißt saeculorum amen. Die richtige Lösung derselben läßt sich leicht aus der scalamäßigen Stellung der Zeichen und einer Vergleichung mit den Psalmentönen und ihren Ausgängen, welche des Chorals nicht Kundige in Vilsecker's Chorallehre finden können, nachweisen.

Schon um das Jahr 900 soll man sich der Linien zu leichterer Erkenntniß der verschiedenen Abstufungen bedient haben. Die in der Tabelle aufgeführten Beispiele sub Nro. XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVI, XL und XLI, Notenb. Nro. 12 bis 17 mögen als Belege hiefür dienen. Sie sind aus Pater Martini's „Storia della musica" und bemerkt Pater Martini namentlich von der Mottete „Perfice", daß sie ein Fragment eines alten Missale, geschrieben um das Jahr 900 sey, welches sich in dem Archive der Kathedrale zu Modena befinde, wovon er eine Copie von dem ausgezeichneten Dr. Lud. Muratori erhalten habe.

Auch die Nro. XXXVI ist ein Fragment aus einem alten

Missale, welches er von dem ehrwürdigen Pater Ercole Isolani erhalten hat. Auch Burney fand in der Bibliothek Magliabechi zu Florenz ein Missale, das aus dem zehnten Jahrhundert seyn soll, und zwei farbige Linien roth und gelb, zuweilen auch nur eine, und zwar rothe Linie enthält.

Vom sechsten bis zehnten Jahrhundert haben sich als Förderer der Musik verdient gemacht:

Ildephons, Abt zu Toledo, geb. 607, gest. 669; er komponirte schon verschiedene Messen. Bonifacius, genannt Winfried, aus Wessex in England; er stiftete die Abtei zu Fulda im Jahre 744 und wurde später von Papst Gregor III. zum Erzbischof und Vikarius von ganz Deutschland ernannt, wo er, wie man glaubt, den Gregorianischen Kirchengesang einführte. Ebenso wird auch der Benediktinermönch Abt Benediktus zu Anien in Languedoc als ein besonderer Förderer der Musik genannt. Er lebte daselbst um die Mitte des achten Jahrhunderts und starb in der Abtei zu St. Cornelii bei Aachen am 11. Februar 821. Karl der Große, geb. 742, ließ die Volksgesänge sämmtlicher deutschen Barden sammeln, und war vorzüglich auf Förderung des Gesangunterrichtes bedacht, zu welchem Zwecke er geschickte Männer aus Italien und Griechenland kommen ließ. Notker oder Notgerus Balbulus komponirte und führte die Sequentias missales ein. Er war um die Mitte des neunten Jahrhunderts Abt zu St. Gallen, starb am 6. April 912 und war 1514 canonisirt. Regino, Benediktinermönch, war Abt zu Prün im Trierschen, von Geburt ein Deutscher, zeichnete sich als musikalischer Schriftsteller aus, er starb 915. Odo oder Oddo, auch Odonius genannt, geb. 879, gest. am 18. November 942 oder 944 zu Rheims. Trithemius sagt von ihm: er habe um das Jahr 920 geschrieben, und Pater Martini führt in seiner „storia della musica“ das in der Tabelle sub Nro. XXXIX und Notenb. Nro. 10 stehende Beispiel mit acht Linien als Schreibart von Odonius auf. Auch Gerbert führt dessen Werke in seinem „scriptores ecclesiastici“ auf. Besonders aber war es Hucbaldus, auch Hugbald, Hubald und Ubald genannt, welcher im neunten Jahrhundert um Verbesserung der mu-

sikalischen Notation bemüht war. Er war geboren 840 und erhielt seine musikalische Bildung von seinem Oheim Milo. Hucbaldus schlägt in seinem Werke verschiedene Schreibweisen vor. Eine derselben bezeichnet die Töne mit einfachen Punkten . . . nach Anderen mit Querstrichen // nebst beigefügten To, Se, wodurch Tonus und Semitonus angedeutet werden soll. Siehe Tabelle Nro. XXXIV. Notenb. Nro. 11. Nach Pater Martini befindet sich dasselbe in einem Codex der Bibliothek zu Malatesta.

Eine andere Schreibweise, welche Hucbaldus in demselben Werke vorschlug, besteht aus einer Gattung Neumen, und drittens bediente er sich auch der griechischen Notation, wie wir aus nachstehendem, nach diesem Systeme geschrieben Alleluja sehen. Siehe Tabelle Nro. XXVII und XXVIII. Notenb. Nro. 18.

I	bedeutet nämlich	mese	= F.
M	„	lychanos meson	= E.
P	„	paripate meson	= D.
C	„	hypate meson	= C.
F	„	lychanos hypaton	= B.

In einem andern Werke, betitelt: „Hucbaldi Monachi Elnonensis musica enhiriadis“ gibt er wieder eine andere Schreibweise an, welche aber gleichfalls aus der griechischen entlehnt ist.

Tabelle Nro. XXIII. Notenb. Nro. 19. Sie waren in Tetrachorde eingetheilt und hießen Graves — Finales — Superiores und Excellentes. Aus den in der Tabelle Nro. XXIV bis XXVI, XXIX und XXX. Notenb. Nro. 20 — 24 aufgeführten Beispielen ergibt sich, daß diese Zeichen sowohl über als auch zwischen den Text gesetzt wurden.

Ein anderes Werk von Hucbaldus unter dem Titel: „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulantis“ enthält unter anderm eine Vermehrung der Zeichen, welche über die anderen gesetzt wurden. Dieselben werden von einigen auch dem Notker Balbulus zugeschrieben. Das Beispiel Nro. XXXI soll der erste Psalmton seyn.

Auch die Diaphonie oder das sogenannte Organum (die ersten Versuche einer Verbindung mehrerer gleichzeitig in verschiedenen In=

tervallen singender Stimmen) war schon zur Zeit des Hucbaldus bekannt. Man glaubt die Alten haben in Quarten, Quinten, Oktavenfortschreitungen ꝛc. gesungen. Die Quartenfortschreitung scheint mir aber nur insoferne angenommen werden zu dürfen, als eben die Oktav des Grundtones zugleich zur Quinte als Quart erscheint. Da jedoch zu Hucbaldus Zeiten in den Kirchen unstreitbar keine Frauenstimmen verwendet wurden, und bei der noch sehr schwierigen, Jahre erfordernden Erwerbung musikalischer Kenntnisse selbst die Verwendung von Knabenstimmen in Zweifel gestellt werden dürfte, endlich auch das Wort „Diaphonie“ verschiedenartig gedeutet wird, indem einige dasselbe mit Mißlaut, Uebelklang, andere mit Zusammenklang, wieder andere mit Oberstimme erklären, so dürfte anzunehmen seyn, daß sie nur zweistimmig sangen. Siehe Tabelle Nro. XXXVII. Notenb. Nro. 25 und XXXVIII, welche nur eine Verdoppelung der beiden Stimmen in 8 und 12 darstellt. Auch zwei oder drei Linien, roth und gelb f und c, oder roth, schwarz, gelb f, g und c anzeigend, wurden schon im zehnten Jahrhundert gebraucht. Siehe Tabelle Nro. XLII, XLIII, XLIV, XLVI, XLIX, LI, LVIII, Notenb. 26 — 32.

Im eilften Jahrhunderte trat nun Guido von Arezzo, ein Benediktinermönch im Kloster zu Pomposa, auf. Guido's Streben war, eine Lehrmethode zu erfinden, um das Lesen der Gesänge zu erleichtern, da zu seiner Zeit kaum ein Menschenalter hinreichte, dasselbe gründlich zu erlernen, und die Erlernung der Kirchengesänge immer noch mehr dem Gedächtnisse anvertraut war. Guido führte vier Linien ein, und lehrte den Gebrauch der Zwischenräume, somit erscheint Guido als der eigentliche Erfinder des Liniensystemes. Wir finden bei Guido die vier Linien in folgender Weise:

a) schwarz — roth — schwarz — gelb.
D F A C.

b) schwarz — gelb — schwarz — schwarz.
A C E G.

c) schwarz — schwarz — roth — schwarz.
B D F a.

Die Vorliebe für das Alte war jedoch so mächtig, daß man

lange noch die Zwischenlinien nur ganz schwach und dünn, oft nur mit Bleistift oder mit einem Griffel zog, und es dauerte lange bis man in den Choralbüchern die vier Linien überall gleich deutlich zeichnete und endlich auch die als Schlüssel dienenden Buchstaben c und f beseitigte. Dabei bediente sich aber Guido auch der vorgefundenen, in der Liturgie allgemein gültigen und so zu sagen geheiligten Neumen, erklärte sich aber mit Vorliebe für die Gregorianische Buchstabenschrift, deren von Papst Gregor festgestellte Anzahl er erweiterte und bis ff = $\underline{\underline{f}}$ ausdehnte. Siehe Tabelle Nro. XLVII.

Zur leichtern Erlernung des Gesanges führte er die sechs Sylben ein:

ut — re — mi — fa — sol — la

welche er aus den Anfangsbuchstaben des Verses St. Johannis „Ut queant laxis etc.“ zog. Siehe Tabelle Nro. XLVII. Notenbeilage 33.

Sie enthalten wirklich auch in der Melodie die aufsteigende Leiter nach Gregor.

Die Nro. XLVIII, LII und LIV in der Tabelle und Notb. Nro. 34 — 36 sind Beispiele nach diesem Systeme. Die sub Nro. L^a in der Tabelle aufgeführten Neumen werden von einigen als eine Erfindung Guido's erklärt, doch soll dieselbe nach einer Chronik in den Annalen des Benediktiner-Ordens im Kloster zu Corbie in Frankreich um das Jahr 986 gemacht worden seyn. Ebenso wird Guido die Erfindung der Zeichen sub Nro. L^b in der Tabelle zugeschrieben, deren Zweck nicht Andeutung einzelner Töne, sondern ganzer Sätze und des dazu gehörigen Zeitmaßes gewesen seyn soll. Sie soll aus 16 — 18 Zeichen bestanden seyn, und theils griechische, theils lateinische Benennungen gehabt haben, z. B. Eucaphus — Strophicus — Puncta — Porrectus — Horriscus u. s. w. Die Zeichen welche sub Nro. L^b aufgeführt sind, führen die Benennungen: Virgas — Clines — Quilismata — Puncta — Podatus.

Da wir jedoch im eilften Jahrhunderte noch nicht die geringsten Spuren eines Mensuralsystemes finden, so dürfte die Angabe

auch als völlig grundlos zu erklären, und diese Zeichen mit mehr Recht dem Walther Odington zuzuschreiben seyn.

Später soll Guido auch den Gebrauch von fünf Linien, gelb — schwarz — schwarz — roth — schwarz vorgeschlagen haben. Siehe Tabelle Nro. LIX. Notenb. Nro. 33.

Auch der Vorschlag nach Vokalen zu komponiren soll von Guido seyn. Die fünf Vokale

a — e — i — o — u

sind nach diesem Systeme gleich den Klängen

c — d — e — f — g.

Siehe Tabelle Nro. LVI. Notenb. Nro. 37.

Da jedoch hier keine Linien gebraucht werden, sondern nur scalamäßig mit Beihilfe von Verbindungsstrichen geschrieben wird, so dürfte dieses Verfahren wohl schon zu Hucbaldus Zeiten bekannt gewesen seyn. Auch soll man sich schon zur Zeit Guido's der grünen Linie bedient haben.

Kiesewetter führt eine authentische Probe aus dem Codex, betitelt „Guidonis opera" auf der königl. Bibliothek zu Paris Nro. 1017 suppl. latin. ehemals zu Evrault aus dem zwölften Jahrhundert an.

Hiebei ist besonders erwähnt, daß eine Linie roth und eine andere grün ist, die beiden andern sind schwarz, und einmal kömmt auch nur eine rothe Linie vor. Siehe Tabelle Nro. LXI. Notenb. Nro. 38.

Auffallend aber ist, daß in dieser Mottete mehrmals das b molle sich vorgezeichnet findet. Die in der Tabelle sub Nro. LVII, LXII und LXV aufgeführten Beispiele fand ich in der hiesigen Hofbibliothek auf zwei Fragmenten. Sie enthalten gleichfalls die grüne Linie, und finden sich auf denselben alle jene Zusammenstellungen vor, welche in Nro. LXVIII mit grüner Linie aufgezählt sind.

Agricola sagt in seiner „musica choralis et instrumentalis ed. ao. 1533" die Alten haben sich auch einer himmelblauen Linie bedient, und damit Bfa, bfa und bbfa angezeigt, wie man aus den alten Choralbüchern sieht.

Ein anderes Fragment, das mein Eigenthum ist, scheint mir

aus dem vierzehnten Jahrhundert zu seyn. Es hat fünf Linien, vier sind schwarz, und eine rothe ist bald als zweite, bald als dritte Linie gezogen. Siehe Tabelle Nro. LXVI. Notenb. Nro. 39.

Bald begegnen wir den ersten Spuren des Mensuralsystemes, als dessen Erfinder Franconius bezeichnet wird, welche Angabe jedoch von vielen in Frage gestellt wird.

Hier finden wir schon die

Maxima — Longa — Brevis — Semibrevis.

Auch die notae obliquae und einige Pausen finden sich vor. Siehe Tabelle Nro. LXIII.

Der nächste welcher nach Franconius über den Mensuralgesang schrieb und wesentliche Verbesserungen eingeführt zu haben scheint, ist Walther Odington, ein Benediktiner-Mönch, welcher unter der Regierung Heinrich III. um das Jahr 1240 lebte. In seinem Werke „de speculatione musices“ sagt er im Band V: „In unsern Tagen (1240) werden die musikalischen Töne durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich: durch große, kleine und doppelte angezeigt.“ Es war also selbst im dreizehnten Jahrhundert noch die Buchstabennotation üblich. Doch bediente sich Walther auch der in Franco's Mensuralsystem eingeführten Zeichen, und fügte denselben noch mehrere bei, als: Punctum, Bispunctum, Tripunctum, Virga biconpunctis, Apostropha, Bistropha, Tristropha, Virga, Sinuosa, Flexa, Resupina, Pes, Pes flexus, Pes quassus, Pes sinuosus, Pes resupinus, Pes gutturalis, Quilissimi.

Hiemit war jedoch immerhin ein Unterscheiden zwischen lang und kurz, doppelter Länge und halbkurz möglich. Siehe Tabelle Nro. LXIV.

Die Tonzeichen in der Tabelle Nro. LXVII a — d sind aus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Tonkunst“ pag. 346 entnommen, und stehen dort in nachstehender Weise erklärt:

a) LXVII[c] (in der Mitte) sind aus dem eilften Jahrhundert. Siehe Notenb. Nro. 40.

b) LXVII[d] (rechte Seite) sind aus dem zwölften Jahrhundert. Siehe Notenb. 41.

c) LXVII^a (links) sind aus dem dreizehnten Jahrhundert.

d) LXVII^b (links) sind aus dem vierzehnten Jahrhundert.

Nro. LXVIII in der Tabelle enthält sämmtliche Schlüssel, die uns vom neunten bis vierzehnten Jahrhundert bekannt sind. Ihre Erklärung ist schon oben gegeben worden.

Zu Ende des dreizehnten und zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts traten Marchetto di Padua, welcher zu Neapel lebte und daselbst auch Vorlesungen über Musik hielt, und Johann de Muris (Jean de Muri) als Vervollkommner des Mensuralsystemes auf, weßhalb er von vielen sogar als der Erfinder desselben geachtet wird. In einem Manuscripte desselben finden sich schon vier Taktvorzeichnungen vor. Auch ist der Notenwerth schon um die offene oder weiße Minima, und eine quer durchstrichene vermehrt.

Als Schriftsteller über Theorie der Musik, welche zu Ende des vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts auftraten, verdienen besonders erwähnt zu werden: Johann von Mantua, der Karthäuser. Er war von Namur gebürtig und in Italien erzogen.

Prosdoscimo de Beldemando, welcher 1412 eine Abhandlung über das Mensuralsystem, und eine über den Contrapunkt schrieb.

Joh. Keckerus Tegernseensis schrieb ao. 1442 sein Werk „Introductorium mus.“

Adamus Fulda, ein deutscher Tonkünstler, schrieb 1490 eine Abhandlung über Musik, welche im dritten Theile von dem Mensuralsysteme handelt, welches er wesentlich vervollkommnete. Gerbert theilt dasselbe in seinem Werke Scriptores ecclesiastici im dritten Bande mit.

In Agricola's „musica choralis et instrumentalis“ ed. 1533 und in Giov. Artusii di Bologna „Arte del contraponto“ ed. 1598 sind sämmtliche Zeichen Fulda's nebst mehrern andern zu dieser Zeit theils noch üblichen, theils schon veralteten Zeichen erklärt. In der Tabelle stehen dieselben sub Nro. LXX a. b., LXXI a. b. und LXXIII. Auch die sub Nro. LXXIV a. b. aufgeführten Schlüssel sind aus Agricola's Werk genommen. Nro. LXX a. erklärt Agricola in folgender Weise:

1) Die erste Note ohne Krücke ist Longa, wenn die zweite tiefer steht.

2) Sie ist Brevis, wenn die zweite aufwärts steigt.

3) Hat die erste Note eine Krücke abwärts, so ist sie Brevis.

4) Hat die erste Note die Krücke aufwärts, so gilt diese, sowie die nachfolgende Note, sie mag höher oder tiefer als die erste stehen, eine Semibrevis.

5) Alle Noten welche in der Mitte stehen, sind Breves, ausgenommen jene Note welche unmittelbar nach einer aufwärts gestrichenen Note folgt und nur eine Semibrevis gilt.

Nro. LXX b. 1) Die letzte niedersteigende Quadratnote ist Longa.

2) Die letzte aufsteigende Quadratnote ist Brevis.

3) Jede letzte Obliqua ist Brevis, sie steige auf oder abwärts. Bei allen drei Regeln ist nur ausgenommen die Ligatura zweier Semibrevium.

4) Die Maxima behält immer ihre Bedeutung. Siehe Notenb. Nro. 44 a. b.

Nro. LXXI a. Die ersten drei Zeichen sind Maximae, und gilt jede acht ganze Noten.

Diesen folgen drei Longae, wovon jede vier ganze, dann drei Breves, wovon jede zwei ganze Noten enthält.

Die nächsten drei Zeichen sind ganze Noten. Artusi erklärt dagegen den gefüllten Kopf ohne Krücke für eine $1/2$ Note. Diesen folgen zwei Formen halber Noten, wovon jedoch die zweite in der Figuralmusik eine $1/4$ gilt. Diesen folgen drei Formen von $1/8$ und eine $1/16$ Note; die Noten mit Fermatzeichen sind zwei Breves, zwei Semibreves und zwei Longae und heißen Finales, weil sie nur am Ende gebraucht werden.

Nro. LXXI b. stehen die Pausen von der Maxima bis zur $1/16$ Pause mit drei Strichen. Die nachfolgenden sieben Zeichen wurden nur bei falscher Notation gebraucht und zeigen theils Vermehrung theils Verminderung des Notenwerthes an.

Ferner kommen in Agricola's Werk auch schon punktirte Noten vor. Dieselben haben aber verschiedene Bedeutung, wovon das

punctum additionis gleichwie bei uns die Note um den halben Werth erhöht. Außer diesem kommen aber noch vor: das punctum perfectionis — divisionis vel transportationis und das punctum alterationis.

Vom Zeitmaße sey hier nur erwähnt:

Das 3., 4. und 18. Taktzeichen (Tabelle LXXIII) zeigt an, daß auf einen Taktschlag eine Minima oder halbe Note kam; war das 1., 2. oder 6. Zeichen vorgeschrieben, so kam eine Semibrevis oder ganze Note auf einen Taktschlag, und bei dem 8., 12. und 24. Zeichen galt jeder Taktschlag eine Brevis oder zwei ganze Noten. Das Zeitmaß hieß vollkommen, wenn eine Brevis drei Semibreves galt, und unvollkommen, wenn sie nur zwei galt. Das Ganze über Zeitmaß u. s. w. zu erklären, würde eine eigene Abhandlung von mehreren Bogen erfordern.

Man unterschied noch immer zwischen Gesang- und Instrumentalnoten. Insbesondere findet man in den Orgeltabulaturen noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts den Gebrauch der Buchstaben. In einigen Werken kommen selbst noch die verdoppelten Buchstaben vor, in andern findet sich die Contra-Oktav mit Strichen unter den Buchstaben, die ein- und zweigestrichenen Oktaven, sowie der Ton a der dreigestrichenen Oktav haben Striche über denselben. Die halben Töne sind durch Schleifen, welche den Buchstaben angehängt sind, bezeichnet. Auch finden wir hier den Bindungsbogen, die Fermate, das Wiederholungs- und das Schlußzeichen. Siehe Tabelle Nro. LXXV, LXXVI und LXXVII.

Man hatte zweierlei Schreibweisen, die eine wobei die Oberstimme mit Noten, die andere in welcher sämmtliche Stimmen mit Buchstaben geschrieben wurden.

Die eine mit Noten auf einem fünfzeiligen Notensysteme Tabelle Nro. LXXVI, siehe Notenb. Nro. 45. Nro. LXXVII ist dasselbe Beispiel als dreistimmige Gesangstabulatur dargestellt.

Die Nro. LXXXII in der Tabelle ist ein Fugenthema, dessen Autor unbekannt ist, aus dem Orgeltabulaturbuche von B. Schmid, Straßburg 1607. Siehe Notenb. Nro. 46.

Wie weit man im sechzehnten Jahrhundert schon in der contra-

punktischen Schreibweise vorgeschritten war, beweisen die unsterblichen Werke aus jener Zeit, als eines Palestrina, Orlando, Felice Anerio, Phinot, Porta &c.

Man schrieb noch immer ohne Taktstriche, wie aus dem ersten Theile eines Kyrie, aus der berühmten Messe von Palestrina „Missa aeterna Christi munera“ genannt, zu ersehen ist. Siehe Tabelle Nro. LXXIX. Notenb. Nro. 47.

Die Schlüssel, welche im Originale Soprano, Mezzosoprano, Alto und Bariton sind, sind in der Notenbeilage in unsere gewöhnlichen vier Schlüssel übersetzt.

In England finden sich in dem Polychronicon von Ralf Higden 1495 von Wynken de Worde in Westmünster, von denen M. Ames glaubt, sie wären zuerst dort in Gebrauch gewesen. Siehe Tabelle Nro. LXXII.

Das in der Tabelle sub Nro. LXXVIII aufgeführte Kyrie ist aus dem Graduale Romano Argentinae ed. ao. 1510. Siehe Notenb. Nro. 48.

In Nro. LXXX. Notenb. Nro. 49 sehen wir den ersten Theil einer Canzonette von Felice Anerio, von Simone Verovio zu Rom 1591 veröffentlicht, für vier Singstimmen, Cembalo (Pianoforte — Klavier) und Liuto (Laute) komponirt. In der Tabelle sind die Singstimmen ausgelassen. Hier sehen wir in der Klavierstimme im obern Systeme sechs und im untern sieben Linien, und stehen in beiden Systemen zwei Schlüssel. Im dritten Systeme steht die Lautenstimme und zeigen die sechs Linien die sechs Saiten, die Ziffern, die Bünde und die über denselben stehenden Fähnchen den Notenwerth an, wie wir denselben bereits aus den Orgeltabulaturen kennen.

Bis zum fünfzehnten Jahrhundert waren es nur die Mönche, welche sich die Ausbildung der Musik zur Aufgabe machten, denn im ganzen Mittelalter waren die Klöster die einzigen Orte, wo es Bibliotheken gab, und besonders machte den Benediktinern, Cisterziensern und Karthäusern ihre Regel Erhaltung und Sammlung von Büchern zur Pflicht. Mit welchen Schwierigkeiten solche Sammlungen zu jener Zeit verbunden waren, erhellt, wenn wir vernehmen,

daß wegen der ungeheuern Mühe des Abschreibens, wozu oft monat- und jahrelange Thätigkeit erfordert wurde, auch ein Missale sehr geschätzt war. So erhielt Abt Willeram in Ebersberg vom Bischof Heinrich von Trient mehrere Weinberge um ein Missale und Lectionarium, wie auch der Mönch Ulrich von Benediktbeuren 1074 nach Mon. Boic. VII. p. 92 vom Grafen von Botzen einen Weinberg um ein Missale, und das Kloster Baumburg für ein solches Holz und Wiesengründe erhielt. (P. M. v. Boeck. O. S. B. die sieben freien Künste des eilften Jahrhunderts Augsb. 1847.)

Als Gegensatz möchte nicht uninteressant seyn, daß Jorius oder Gregorius Kern, welcher von 1520—1530 Kapellmeister des Landgrafen Philipp des Großmüthigen zu Cassel war, nach einer Notiz in der Gallerie Casselscher Tonkünstler, nur 24 fl. Gehalt nebst 10 fl. Wohnungsgeld für sich und vier Singknaben erhielt.

Wir sehen nun im sechzehnten Jahrhundert den Contrapunkt schon auf eine sehr hohe Stufe gebracht.

War bis hieher die Musik fast ausschließlich nur im Dienste der Kirche, so sehen wir jetzt allmälig auch die sogenannte Profanmusik erblühen. Man dichtete und komponirte Canzonetten, Madrigalen und anderes zum geselligen Gebrauche. Man unterschied zwischen Choral- und Figuralmusik. Wir kennen noch jetzt sehr interessante Gesänge mit Cembalo- und Liuto-Begleitung. Felice Anerio, Pio de Macguo, Jacomo Peetrino, Lucca Marrenzio, Chr. Hollander u. a. m. lieferten Ausgezeichnetes in dieser Weise. Selbst Orlando verschmähte es nicht auch in diesem Fache mehreres zu liefern.

Während nun im Contrapunkte sich aus der Zusammenfügung mehrerer Melodien die Harmonie wie zufällig bildet, so trat mit Ausbildung der Instrumentalmusik allmälig eine Melodie als Hauptstimme auf, welcher die übrigen mehr untergeordnet wurden. Hiedurch entstanden neue Gesetze für die Harmonie, da Melodie und Harmonie nach diesem Verfahren zugleich gedacht wird. Dieß führte denn auch bald auf den Fundamental- oder Generalbaß. Als Erfinder desselben wurde Ludovico Viadana, ein Mönch aus dem siebenzehnten Jahrhundert, genannt, bis Kiesewetter dieser Behauptung entgegentrat.

Gewiß ist, daß er der Erfinder der sogenannten Kirchen-Concerte war, die im Jahre 1596 oder 1597 zum erstenmal nach seiner Angabe versucht wurden, und in welchen zuerst das Vorherrschen einer Melodie wahrgenommen wird. Auch ersann er den sogenannten Basso continuo, der darin bestand, daß der Instrumental-Baß den andern Stimmen einen andern Gang, meist in gleichen Achteln entgegenstellte. Er war ein Spanier, Kapellmeister zu Fano, einer kleinen Stadt des Herzogs von Urbino, und später in der Hauptkirche zu Mantua und starb wahrscheinlich daselbst 1625. Ueber den Generalbaß schrieben:

Werkmeister, And., 1707, geb. zu Bennekenstein 30. Novbr. 1645, gest. 26. Okt. 1706 zu Halberstadt.

Mattheson, geb. zu Hamburg 28. Sept. 1681, gab 1719 seine "exemplarische Organistenprobe im Generalbaß" in 4° heraus, und besorgte 1722 Niedten's "Handleitung zur Variation des Generalbasses", welches Werk er mit Anmerkungen versah u. a. m. Er starb am 17. April 1764.

Heinichen, Joh. D., geb. zu Croißuln bei Weißenfels 17. April 1683, gest. 1729. Seine große sehr interessante Generalbaß-Lehre erschien 1728 zu Dresden in 4°. 960 Seiten stark.

Daube, Joh. Friedr., hochfürstlich würtembergischer Kammermusikus, gab 1756 zu Leipzig seinen "Generalbaß in drei Accorden" heraus. Es ist dieß wohl derselbe, den Gaßner als Rath und ersten Sekretär der Akademie der Wissenschaften zu Augsburg, geb. 1729, gest. ebendaselbst 1804, aufzählt, und von welchem er angibt, daß er der Gründer und Herausgeber der viel gelesenen Wochenschrift: "der musikalische Dilettant" und Verfasser des 1798 erschienenen sehr nützlichen Buches "Anleitung zum Selbstunterrichte in der Composition" war.

Der Satz in der Tabelle LXXXI a—b. ist sub a. aus Joh. Fr. P. Deysinger's „Compendium musicum“ oder „Fundamenta partiturae“ Cap. XIV. Seite 65 und sub b. nach unserm gegenwärtig üblichen Systeme geschrieben. Siehe Notenb. Nro. 50.

Domenico Mazzochi, ein Musiker aus der römischen Schule, bediente sich zuerst der Ausdrücke crescendo, decrescendo, piano,

forte, auch des b Quadrat in der Kirchenmusik. Er lebte im siebenzehnten Jahrhundert.

J. Rameau, geb. zu Dijon am 25. Oktober 1683, gab im Jahre 1722 eine vollständige Theorie der Entstehung der Accorde nach seinem Systeme heraus: „Traité de l'harmonie divisé en IV Livres."

Nach seinen Grundsätzen bildete der unsterbliche Abt Vogler sein Umwendungssystem aus, welches der seinen Schülern unvergeßliche Lehrer und Freund Casp. Ett, Organist an der Hofkirche zu München ꝛc., geb. am 5. Januar 1788 zu Eresing, Landgerichts Landsberg, gest. zu München am 16. Mai 1847, ein Mann, welcher wohl in spätern Zeiten erst gehörig gewürdigt werden wird, in München zur Geltung brachte.

Nro. LXXXIII a. ist aus Giov. Artusi's di Bologna „Arte del contraponto" ed. 1598 und stellt die Notae ligatae und obliquae dar, wobei als Regel gilt, daß jede Mittelfigur im Werthe der Brevis steht.

Nro. LXXXIII b. stehen die Schlüssel und Versetzungszeichen, die Noten und Pausen nach ihren Werthverhältnissen, und die damals noch üblichen Taktvorzeichnungen aus dem sechzehnten und Anfang des siebenzehnten Jahrhundertes. Der G-Schlüssel kam oftmals auch auf der dritten Linie vor, und die Franzosen setzten ihn auch auf die erste Linie, wo er noch jetzt als der sogenannte außer Gebrauch gekommene französische Schlüssel bekannt ist.

In Nro. LXXXIV. erkennen wir unser zur Zeit übliches Choralsystem; es stellt dasselbe zwei Formen des C- und F-Schlüssels, welche beide Schlüssel auf jede beliebige Linie gesetzt werden können, dar. Diesen folgen die Noten nach ihrem Werthe, als Longae, Breves und Semibreves, dann die Notae ligatae und obliquae, der Custos oder Tonanzeiger in drei Gestalten, das Signum pausae der Halter, das Signum respirationis das freie Athmen, das Suspirium das unbemerkte Athemholen, das Schlußzeichen. Diesem folgen die Klänge von c — $\bar{e}$ in diatonischer Klangfolge mit vorgezeichnetem b molle und dem C-Schlüssel auf der vierten Linie. Am

Schlusse die Intonatio cantici B. V. Mariae (Magnificat.) I Toni Siehe Notenb. Nro. 51.

Nro. LXXXV enthält die üblichsten Zeichen, wie wir dieselben in den Werken aus dem 17. bis 19. Jahrhunderte finden, und welche näher zu erklären unnöthig erscheinen dürfte. Hiemit wären wir bei unserm gegenwärtigen, wohl mit Recht als vollkommen erkannten Notensysteme angelangt. Doch dürfte es nicht uninteressant seyn, auch die Vorschläge neuerer und neuester Zeit kennen zu lernen.

Sie zerfallen in drei Klassen:

1) Vorschläge zur Notation für Harmonie und überhaupt für theoretische Werke.
2) Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift; insbesondere Entfernung der Versetzungszeichen.
3) Versuche, die gegenwärtige Notenschrift in kürzern Formen darzustellen (musikalische Stenographie) zunächst zum Gebrauche für Komponisten.

Das erste derartige Werk, dem wir begegnen, Tabelle Nro. LXXXVI, ist von

Rousseau.

Derselbe versuchte in seinem Werke „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique“, welches er in der Akademie der Wissenschaften zu Paris am 22. August 1742 las und im Drucke herausgab, eine Vereinfachung unserer Notenschrift, indem er an deren Stelle sieben Ziffern für die sieben Buchstaben setzte. Ein Punkt über oder unter der Ziffer zeigt eine Oktav höher oder tiefer an. Ebenso können auch zwei oder drei Punkte gebraucht werden.

Die Oktaven werden durch Buchstaben angezeigt. Der Notenwerth wird durch Querstriche angezeigt, wenn es nöthig ist. Bei gleicher Eintheilung hingegen werden Commas (Beistriche) gebraucht, anstatt der Pausen wird eine Null gesetzt, und bei mehrere Takte dauernden Pausen die Zahl der Takte darüber gesetzt.

Die Tonart wird durch die Guidonischen Sylben angegeben. Das Wiederholungszeichen hat eine eigene Form, der Bindungsbogen ist gleich dem Unsrigen. Synkopirte und punktirte Noten

werden durch Punkte neben den Ziffern angezeigt. Das beigesetzte Beispiel siehe Notenb. Nro. 52.

Bemerkenswerth ist noch, daß Rousseau bei Liedern den Text über die Noten, resp. Ziffern setzt.

Das Beßte daran ist wohl, daß das Transponiren nach diesem Systeme keine Schwierigkeiten bietet, indem nach Intervallen geschrieben wird.

P. J. Lasalette

scheint die erste Idee zu einer musikalischen Stenographie gefaßt zu haben, indem er im Jahre 1805 das Werkchen „Stenographie musicale, ou manière abrégée d'ecrire la musique, à l'usage de compositeurs et des imprimeries“ veröffentlichte.

Lasalette bedient sich der gewöhnlichen Buchstaben statt der Noten. Die Bezeichnung für 1, 2, 3 gestrichene Oktav, ebenso für die große und Contraoctav scheint er von Rousseau entlehnt zu haben, indem er gleich diesem Punkte über oder unter die Buchstaben setzt. Ebenso ist die Takteintheilung und die Pause gleich jener Rousseau's. Für Erhöhung, Erniedrigung und Auflösung stellt er eigene Zeichen auf.

Ist der Zweck eine Schnellschrift zu erlangen, hiedurch auch noch nicht erreicht, so ward doch der erste Schritt gethan, obgleich der Autor es noch nicht wagte sich von dem gewohnten Wege zu entfernen, sondern nur die frühere Notationsweise benützte, mit derselben unser vervollkommnetes Mensuralsystem verband, und mehrere Vereinfachungen einzuführen bestrebt war, und so wenn auch noch keine musikalische Stenographie, doch mindestens eine Musikschrift aufstellte, von der, wie schon der Autor bemerkt, insbesondere in theoretischen Werken mit großem Vortheile Gebrauch gemacht werden könnte.

Die hier erwähnten Zeichen und ein kleiner Satz stehen Tabelle Nro. LXXXVII und Notenb. Nro. 53.

Vor demselben findet sich verzeichnet: Mes: 2, d. h. mesure 2 oder Allabreve-Takt. Darüber stehen drei Kreuze angezeigt, darunter Allegro als Tempo. Clef de sol 2 ling heißt: Violinschlüssel auf der zweiten Linie.

Von dieser kleinen Schrift erschien im Jahre 1810 gleichfalls zu Paris ein zweites Bändchen, das aber durchaus keine Verbesserungen oder überhaupt Fortschritte nachweiset.

Lasalette war ancien Général de Brigade, Artillerie-Inspektor und Mitglied der Gesellschaft für Wissenschaft und Künste zu Grenoble.

Im Jahre 1817 veröffentlichte

Gottfried Weber

den ersten Band seiner „Theorie der Tonsetzkunst“ von welchem im Jahre 1818 der zweite und 1821 der dritte Band in erster Auflage folgten. In dem ersten Bande schlägt der Autor auch eine Vereinfachung der Harmoniebezeichnungsweise vor, und sagt §. 141:

1) Zu Bezeichnung einer harten oder großen Dreiklangharmonie nehmen wir einen großen latein. Cursiv-Buchstaben, z. B. *C* = ceg oder *C*-duraccord.
2) Für die kleine Dreiklangharmonie einen kleinen, z. B. *c* = cesg = *C*-moll, oder cis = cis e gis = Cismoll.
3) Für die verminderten Accorde hängt Weber den kleinen Buchstaben oben eine Null an.
4) Die harte und weiche Tonart dagegen bezeichnet er durch große und kleine deutsche Buchstaben, z. B. 𝔇 zeigt die Tonart D-dur an, fis dagegen fis-moll.

Im §. 247 schlägt Weber zur Bezeichnung der Accorde ferner noch ein zweites Verfahren vor, nämlich statt der Buchstaben römische Ziffern zu setzen, und zwar zum Zwecke der Unterscheidung der Grundharmonien von den übrigen.

Auch hier zeigt wieder die große Ziffer den Duraccord, die kleine den Mollaccord und die angehängte Null den verminderten, (nach Vogler) mangelhaft genannten Dreiklang an.

Je nachdem einem Dreiklange eine große oder kleine 7 beigefügt ist (Septaccord), wird auch den betreffenden Buchstaben oder Ziffern, wenn die 7 groß ist eine durchstrichene, wenn sie klein ist die gewöhnliche Ziffer 7 angehängt. Andere bedienen sich auch der Punkte, und setzen z. B. einen Punkt vor die Ziffer um ein kleines, einen Punkt nach der Ziffer um ein großes Intervall anzuzeigen.

Zwei Punkte vor einer Ziffer bedeuten ein vermindertes, dagegen zwei Ziffer hinter derselben ein übermäßiges Intervall. Dieser Bezeichnung bedient sich Gottfr. Weber nicht, dagegen theilt er nachstehende Bezeichnung wieder mit mehreren andern Theoretikern, als: P und p für Grundton oder Prim, T.t. für Terz, Q.q für Quint, S.s für Sept, N.n für Non, und bedeutet immer der große Buchstabe ein großes, der kleine ein kleines Intervall. Siehe Tabelle Nro. LXXXVIII.

Gottfried Weber ist geb. am 1. März 1779 zu Freinsheim und gest. am 21. Sept. 1839 im Bade zu Kreuznach. Seine Biographie steht sehr ausführlich in Gassners Lexikon der Tonkunst. Mus. th. 527

Auch Koch wollte die Ziffern statt der Noten einführen. Er gab zu Magdeburg bei Heinrichshofen 1814 eine Gesangslehre heraus.

Ein anderes Verfahren schlug

A. André

in seinem Lehrbuche der Tonsetzkunst vor. Er wählte Dreiecke zur Bezeichnung der Dreiklänge, und Quadrate um Vierklänge anzuzeigen. Die Umwendungen sind durch kleine Strichchen angezeigt. Steht eine 1 in dem Dreiecke, so ist der harte eine 2 der weiche, eine 3 der verminderte, eine 4 der übermäßige Dreiklang hiedurch bezeichnet. Ebenso verfährt er mit den Vierklängen. Ein einfaches Quadrat bezeichnet den Septaceord, die Umwendungen werden wieder durch kleine Strichchen angedeutet. Steht die Ziffer 1 in der Mitte, so ist der Dominanten-Septaccord bezeichnet; ist zugleich das Quadrat schief durchschnitten, so deutet dieses die große 7 auf dem harten Terzquintaccorde an; ein schief durchschnittenes Quadrat mit der Ziffer 2 deutet auf die große 7 auf dem weichen Dreiklange; die Ziffer 3 auf die kleine 7 in Verbindung des mangelhaften Dreiklanges (klein 3 und klein 5). Die Ziffer 4 bezeichnet die große 7 auf dem übermäßigen Terzquintaccorde. Ein querdurchschnittenes Quadrat mit der Ziffer 3 kündiget uns den verminderten Septaccord an.

Der Non-, Undecim- und Tredecim-Accord haben senkrechte Striche im Quadrat. Siehe Tabelle Nro. LXXXIX.

Joh. Anton André wurde geboren am 6. Oktober 1775, war

großherzoglich Hessen-Darmst. Kapellmeister und fürstl. Isenburg. wirkl. Hofrath, Eigenthümer der berühmten Musikalien-Verlagshandlung zu Offenbach zc. und starb am 8. April 1842.

M. A. Gebhard,

Pfarrer zu Steindorf bei Augsburg und ehemaliger Benediktiner von Benediktbeuern, veröffentlichte ein Werk über „Harmonie und Anwendung derselben auf den Menschen in allen Beziehungen." Dasselbe erschien in Kommission bei Hrn. Falter u. Sohn und bei Hrn. Jos. Lindauer, Buchhändler in München, 1817.

Es enthält in 3 Büchern, welche zusammen einen Band bilden:

I. Harmonie in der Musik.
II. Harmonie in der Zeit und Zeitgeschichte.
III. Harmonie in der Philosophie.

Der erste Theil hat einen Anhang über die musikalische Schrift-, Zeichen- und Sprachkunde zc.

Hier finden wir zum erstenmale die Idee angeregt, die Versetzungszeichen aus unserm Tonsysteme zu entfernen. Gebhard bedient sich, dieses zu erreichen, eines achtzeiligen Liniensystemes, welches er Tongradsystem nennt. Den Notenwerth theilt Gebhard in den gleichen und in den ungleichtheilbaren ein. Die gleichtheilbaren Noten sind in ihrer Form den unsrigen gleich. Die ungleichtheilbaren sind in Dreieckform, und zeigt ein doppeltes weißes Dreieck eine Dreiganze, ein einfaches eine Dreihalbe, ein Dreieck mit einer Krücke eine $^3/_4$ Theile haltende Note an. Ein schwarzes Dreieck mit Krücke bezeichnet $^3/_8$ Noten, und ist die Krücke quer durchschnitten, so zeigt dieses $^3/_{16}$ Noten an. Die Pausen haben folgende Formen: Die ganze Pause ist ein rechtwinklichtes Dreieck, das den rechten Winkel oben zur linken hat, die halbe Pause ein rechtwinklichtes Dreieck mit dem rechten Winkel unten zur rechten, ob ausgefüllt oder weiß ist gleichgültig. Die $^1/_4$ Taktpause ist der unsrigen gleich, ebenso die $^1/_8$, $^1/_{16}$ und $^1/_{32}$ Pause; doch macht er keinen Unterschied, ob bei letztern die Fahnen zur rechten oder linken Seite stehen. Auch die Schlüssel haben eigne Formen, und stehen in der Tabelle in nachstehender Reihe: Sopran — Alt — Tenor — Singbaß — Violin —

Instrumentalbaßschlüssel. Die schiefen Striche in der Mitte der Schlüssel für die vier Singstimmen umfassen jene Zeile, auf welcher der Centralton steht. Ebenso stehen der Violin- und Instrumentalbaßschlüssel auf dem Centraltone. Die Winkelhacken stehen als Oktavazeichen. Siehe Tabelle Nro. XC. In Mitte der Zeile steht ein Satz aus Graun's Tod Jesu (9 Takte Sopran und Alt).

Im Jahre 1831 erschien zu Wien ein Schriftchen unter dem Titel: „Homographie von Sophie Scott". Dieser Name ist fingirt und scheint mir die beßte Idee des Verfassers gewesen zu seyn.

Ein senkrechter Strich heißt Notenstrich und bedeutet allein stehend eine Pause. Die zwölf verschiedenen Töne einer Oktav werden durch kleine Strichchen, welche entweder höher oder tiefer vor oder hinter den Notenstrich gesetzt werden, angezeigt. Die ersten dreizehn Zeichen in der Tabelle Nro. XCI bezeichnen die chromatische Tonleiter.

Die verschiedenen Oktaven werden durch die Stellung der dem Notenstrich beigefügten kleineren Strichelchen angezeigt; was er hier in gedrängter Kürze durch eine volle Oktav bei einem einzigen Notenstrich der leichtern Uebersicht wegen vornimmt. Ebenso zeigt er hier die verschiedenen Tonleitern bei einem einzigen Notenstriche an, und zeigen die durchstrichenen die zur Leiter nicht gehörigen Klänge an. Wie weit es der Verfasser in der Tonkunst gebracht hat, erkennt man sogleich, wenn man die von ihm hier angegebenen Tonarten Dur und Moll, wovon er hier zwölf angibt, untersucht. Sogleich die erste hier als Dur-Tonart angegebene Tonleiter stellt uns weder eine Dur- noch eine Moll-Tonart, sondern die Dorische Leiter vor. So verhält es sich auch mit allem Uebrigen. Auch können selbstverständlich die Accorde angezeigt werden.

Seine tiefe Kenntniß der Harmonie beweist er in den hier aufgestellten Accorden, wovon wir deren sieben am Ende der Zeile in der Tabelle sehen. Dieselben sind der Reihe nach Notenb. Nro. 54 verzeichnet. Die Krone hat er jedoch seinem Werke dadurch aufgesetzt, daß er durch seine eminente Erfindung die musikalische Welt um das Doppelte aller bisher existirenden Compositionen bereicherte.

Hören wir hierüber des Verfassers eigene Worte: „Jede musikalische „Composition auf diese meine Art und Weise geschrieben, gibt, wenn „man das Notenblatt umdreht, so zwar, daß die oberste Zeile zu „unterst kömmt, eine ganz neue nach allen Regeln der Kunst verfaßte, „eben so schöne, von der ersten jedoch ganz verschiedene Composition.“ Ob, den Verfasser ausgenommen, sich irgend ein musikalisches Ohr bei Anhörung derselben ergötzt fühlen würde, dürfte jedoch zu bezweifeln seyn. Wie, den Canon cancrizans ausgenommen, eine Composition rückwärts gelesen nach allen Regeln der Kunst geschrieben sey, und eine eben so schöne Composition liefern könne, begreife wer da will, ein Musiker wird es nie und nimmermehr begreifen.

Das erste wirklich nach stenographischen Grundsätzen verfaßte Werkchen über Musik erschien unter dem Titel: „Musikalische „Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben, „als sie ausgeführt wird, von Hippolyte Prévost, Mitglied des „Athenäums der Künste zu Paris, Redakteur-Stenograph des Mo„niteur universel. Mainz und Antwerpen, bei Schott. 1834.“ Prévost führt die Musikschrift auf die geometrische Linie zurück, welche Taylor, der Erfinder der englischen Stenographie, zur Grundlage nahm und auch Bertin bei Uebertragung derselben auf die französische Sprache beibehielt. Als Stenograph scheint Prévost ein Schüler des berühmten Bertin zu seyn. Allein so Ausgezeichnetes auch Taylor und Bertin's Stenographie enthält, so bilden ihre Schriftzeichen in ihren Verbindungen doch immer noch Winkel- und scharf ausbeugende Bogenzüge. Gewiß würde Prévost mit weit mehr Vortheil die im Jahre 1832 zu Paris erschienene Schrift: „Nouvelle Ecriture et Stenographie par L. F. Fayet à Paris 1832“ benützt haben, da Fayet's Schriftzüge viel freier, flüssiger, schwunghafter und vortheilhafter in der Hand liegend sind, als Taylor's geometrische Grundlinien, welche erst zu schreibflüssigen Zügen erhoben werden müssen. Unpraktisch ist, daß Prévost nicht nur unser Notensystem beibehielt, sondern dasselbe sogar noch mit vier Nebenlinien vermehrte. Dagegen ist die Idee, die Harmonie zu bezeichnen, vortrefflich. Ueberhaupt hat Prévost wirklich eine originelle Musikschrift geschaffen, welche, wenn auch noch sehr mangelhaft, doch im-

merhin schon den Namen musikalische Stenographie mit vollem Rechte verdient. In der Tabelle Nro. XCII links sehen wir in den ersten sechs Zeichen den Notenwerth von der ganzen bis zur 1/32 Note dargestellt. Diesen folgen die Intervallzeichen und einige andere. Siehe Notenb. Nro. 55a.

In der Mitte stehen die Zeichen für die sieben Buchstaben und einige Accorde sowohl zusammen als nach einander folgend, so wie sie Prévost im Harmoniesysteme anwendet. Siehe Notenb. Nro. 55b. und die dritte Abtheilung enthält einen nach diesem Systeme geschriebenen musikalischen Satz. Siehe Notenb. Nro. 55c.

Auch einige Kürzungen wendet Prévost schon an, jedoch nur die diatonische und chromatische Tonleiter, so wie sich mehrmals wiederholende Klänge weiß er zu kürzen. Obgleich nun dieses System allerdings in vieler Beziehung, und insbesondere bezüglich des vermehrten Liniensystemes den Anforderungen, welche an ein wohl geordnetes Stenographiesystem gestellt werden können, nicht entspricht, so ist doch die erste Idee hiezu gegeben und kann ich aus Erfahrung bestätigen, daß in der That nach Prévost's Stenographie schon merklich schneller geschrieben werden kann, als mit unsern gegenwärtigen Notenzeichen, wenn auch, wie der Verfasser auf dem Titelblatte sagt: „die Kunst, die Musik so schnell zu schreiben, als sie ausgeführt wird“ keineswegs erreicht ist. Eine Aufgabe, welche kaum je einmal vollkommen gelöst werden dürfte.

Der Idee, die Versetzungszeichen aus unserm Notensysteme zu entfernen, begegnen wir noch zweimal. Zuerst in dem Werkchen, betitelt: „Die musikalische Reform“ (ital. Ausgabe von Emanuel Gambale, übersetzt von Häser). Gambale schlägt ein Liniensystem von nur drei Linien vor, welches nach Bedarf immer wieder um je drei Linien vermehrt werden kann. Zur Vermeidung der Versetzungszeichen bedient sich Gambale weißer und schwarzer Noten und wählte für die zwölf halben Töne innerhalb einer Oktav folgende Namen:

ba, ca, da, fa, la, ma, na, pa, ra, sa, ta, va.

Ein halber Ton ist nach diesem Systeme eine Secund, unsere Oktav ein Dreizehner (Tredecime). Eigenthümlich ist auch die

Takteintheilung nach Gambale. Die Beispiele in der Tabelle Nro. XCIII. und Notenb. Nro. 57 a. geben uns einige Andeutungen hierüber. Hier sehen wir zuerst die chromatische Leiter und nach diesem einen Umfang von c — dreigestr. gis durch zwei Noten angezeigt.

Diesem folgen einige Notenwerthbezeichnungen als: ein Binarius (zwei Noten von gleichem Werthe), ein Ternarius (drei gleiche Noten). Die dritte Figur (nach unserer Bezeichnung ein ⅛ und zwei $^1/_{16}$ Noten) zeigt an, daß die erste Note doppelten Werth hat. Die nächste Figur ist eine punktirte und eine darauffolgende Note halben Werthes. Dieser folgt eine Note x beliebigen Werthes, dann eine Pause von demselben Werthe und zwei Noten halben Werthes. Die nächste Gruppe von sechs Noten ist ein Binarius aus zwei Viertheils- und vier Achtelsnoten bestehend.

Die nach diesem stehenden zwei Notengruppen mit demselben beigefügten Zeichen (der Wiederholung) siehe Notenb. Nro. 57 b.

Die unserm Pedal-Zeichen ähnliche Figur bedeutet, daß ein ganzer mehrstimmiger Satz um eine Oktav höher oder tiefer gespielt werden soll, das nachstehende Zeichen hebt dieses wieder auf. Die Fermate wird durch einen Ring mit einem Punkte in der Mitte angezeigt. Die Wiederholung einer Figur um eine Oktav höher oder tiefer wird durch „|+“ angezeigt.

Die beiden Accorde in der Tabelle Nro. XCIII sind: der C-dur und C-moll Accord. Das in der Mitte stehende System stellt das Vokalsystem mit einem Dreizehner c — c dar.

Das zweite Versetzungszeichen = Verbannungssystem ist jenes von v. Härringen. Es ist dasselbe, wenn ich nicht irre, im Jahre 1845 zuerst bekannt geworden. v. Härringen behält das gewöhnliche Notensystem bei, und theilt die Noten, wie Gambale, in weiße und schwarze. Sein System unterscheidet sich im Allgemeinen nur darin von dem Gambale's, daß v. Härringen die sieben Buchstaben c — h weiß, und die auf dem Pianoforte durch erhöhte Tasten dargestellten Klänge schwarz bezeichnet. Siehe Tabelle Nro. XCIV und Notenb. Nro. 58.

Im Jahre 1852 trat ich, von mehreren Freunden hiezu auf-

gefordert, das erste Mal auf, meine schwachen Versuche über musikalische Stenographie in einer Versammlung des Gabelsberger Stenographen-Central-Vereins zu München vorzutragen, und theilte diesen Vortrag auf den Wunsch des Vereines sodann auch in der Nro. IV. Juni 1852 der stenogr. Blätter dieses Vereines mit.

In Nro. XCV der Tabelle und Notenb. Nro. 59 ist das Wesentlichste hieraus mitgetheilt, als: der Notenwerth, die Tonleiter durch drei Oktav ausgeschrieben und durch zwei Zeichen gekürzt dargestellt, Pausen, Versetzungszeichen, Progression, Schlüssel und Vorzeichnung, zum Schlusse das bekannte Lied: „Ännchen von Tharau“. Bald aber fand ich, daß nur sieben Zeichen für sämmtliche Oktaven zu gebrauchen, so wie deren Stellung nicht nur auf, sondern auch unter und über die Linie unpraktisch sey, indem es sehr leicht von der Richtungslinie abführen könne. Ebenso bewährte sich nicht die schiefe Stellung der $1/_{16}$ und $1/_{32}$ Noten. Ich sann daher auf Mittel diesen Uebelständen abzuhelfen, was mir auch gelang, indem ich den Umfang auf vier Oktaven ausdehnte und jeder Oktav eigene Zeichen gab. Hiedurch erlangte ich den Vortheil sämmtliche Klänge auf einer Linie zu notiren. Denn übersteigt eine Figur auch den Umfang dieser vier Oktaven auf- oder abwärts, so darf nur der Transporteur („oder“) angesetzt werden. Ich übergab daher im Jahre 1853 mein erstes Werkchen der Oeffentlichkeit unter dem Titel: „Kurzgefaßte Anleitung zur musikalischen Stenographie oder Tonzeichenkunst von August Baumgartner, Organist. München, 1853. Druck und Verlag von Georg Franz in München.“

Die Nro. XCVI in der Tabelle enthält zuerst die 28 verschiedenen Tonzeichen für den Umfang von vier Oktaven, dann den Transporteur durch eine oder zwei Oktaven auf- oder abwärts.

Den letzten Zug eines latein. „m“ in sieben verschiedenen Formen und Stellungen; die ganze bis $1/_{64}$ Note anzuzeigen. Die verschiedenen Pausen, Versetzungszeichen, Schlüssel, Taktvorzeichnungen in abgekürzten Formen. Siehe Notenb. Nro. 60. Kürzungen diatonischer Fortschreitungen, Progressionen, Inversionen, Unterdrückung kleiner Pausen, rhythmische Gleichungen u. s. w. Daß man meine Stenographie aus dieser meiner kurzgefaßten Anleitung erler-

nen könne, hievon habe ich mich durch einige sehr gediegene Aufsätze auswärtiger Recensenten überzeugt, daß man selbst nachschreiben könne, habe ich bereits durch einige kleine Versuche erprobt, doch bis zu welchem Grade die Kunst gehörtes augenblicklich zu notiren gesteigert werden könne, vermag ich noch nicht zu bestimmen. Gewiß ist, daß alles nachzuschreiben, wie Prévost behaupten zu können glaubte, in das Bereich der Unmöglichkeit zu zählen seyn dürfte.

Schon im Jahre 1854 aber trat C. Hermann in Brieg auf und theilte in Dr. Michaelis Zeitschrift für Stenographie seine musikalische Stenographie mit. Natürlich mußte vorerst über mein Stenographiesystem das Verdammungsurtheil gesprochen werden. Hermann beginnt daher: „Bereits im Winter 18$^{51}/_{52}$, als ich durch „Erlernung des Stolze'schen Systemes die ersten Begriffe von „dem Wesen und Nutzen der stenogr. Schrift erlangte, drängte sich „mir die von zahlreichen Experimenten (?) begleitete Frage auf: ob „es nicht möglich sey, dasselbe Prinzip mit günstigem Erfolge auf „unsere weit schwerfälligeren Musiknoten anzuwenden.“ (Mein Lieber, diese Frage stellte ich mir schon im Jahre 1838, als ich Gabelsberger's Stenographie studirte.)

Auch ich ließ meine Versuche sogar mit langen Unterbrechungen liegen, wartete aber nicht, gleich Herrn C. Hermann, auf die Veröffentlichung eines derartigen Werkes eines Anderen, um die Brauchbarkeit (ein sehr gut gewählter Ausdruck) desselben zu prüfen, sondern schuf selbst und suchte mich nicht mit fremden Federn zu schmücken. Wer aber sollte in den von Hermann aufgestellten sieben Tonzeichen nicht sogleich die Aehnlichkeit mit den meinigen vom Jahre 1852 erkennen? Wer könnte wohl auf den ersten Anblick zweifeln, daß die dreifache Abstufung der Tonleiter durch drei Oktaven aus meinem Systeme von 1852 entnommen ist. Selbst die stärkere oder schwächere, größere oder kleinere Zeichnung der Figuren fand Hermann praktisch und brauchbar, nur mußte sie als Stolze'sches Princip aufgestellt werden. Im Uebrigen hat sie den Vorzug vor dem meinigen, daß sie nicht Jedem zugänglich ist, da man, um sie zu erlernen, vorher schon sich die Stolze'sche Stenographie eigen gemacht haben muß, während meine Stenographie ohne

Vorkenntniß irgend eines andern Stenographie-Systemes von jedem Musiker erlernt werden kann. Auch hat C. Hermann die Illusionen zerstört, welche eine irrige Ansicht von dem Wesen und Wirken der combinirten Musik über die Leistungsfähigkeit der Stenographie in meinem Werkchen hervorgerufen hatte. Ich zweifle sehr, daß Hermann auch nur den stenographischen Theil gehörig zu beurtheilen vermag, obgleich er schon im Winter 18⁵¹/₅₂ die ersten Begriffe von dem Wesen und Nutzen der stenographischen Schrift (nach Stolze) erlangte.

Als Musiker aber glaube ich nicht, daß Hermann's Kenntnisse über das musikalische A, B, C sich erstrecken, sonst würde er auch begreifen, daß Fortschreitungen jeder beliebigen Figur, wenn sie sich nach bestimmten Gesetzen bewegen, auch gekürzt werden können. Ich verweise den geehrten Leser auf die Beispiele in der Tabelle Nro. XCVI. Notenb. Nro. 60.

Wir sehen Tabelle Nro. XCVII die sieben Buchstaben c—h, den Violin- und Baßschlüssel, und nach denselben die Tonleiter durch drei Oktaven von Hermann dargestellt. Ein Punkt über oder unter einem Zeichen, oder ein Strich über oder unter mehreren dient als Octava-Zeichen. Eine wellenförmige Linie oder ein Halbkreis vorne angehängt, zeigt Kreuz oder Be an. Den Notenwerth anzugeben, nimmt Hermann drei Höhe- und zwei Stärkegrade an. Ein kleiner Ring angehängt zeigt uns die Dur-Tonart, ein etwas größerer die Moll-Tonart an; auch für die mixolydische Tonart, von welcher Hermann wahrscheinlich einmal gehört, oder etwa gar irgendwo gelesen zu haben scheint, glaubt er ein eigenes Zeichen aufstellen zu müssen. Nach diesen stehen die Pausen, von der ganzen bis zur $\frac{1}{32}$ Pause. Die großartigste Idee Hermann's aber ist die Klangstärke von 1 — 100 Grade zu theilen und selbst dieses genau in der musikalischen Stenographie anzudeuten. Ein Tonstück genau nach solchen Tongradbestimmungen muß wahrhaft himmlisch seyn, aber auch nur die Götter werden sie vorzutragen vermögen, und diese wohl kaum ohne Herrn Hermann's Anleitung.

Auch den Bindungsbogen glaubt Hermann besser in Form einer liegenden Klammer dargestellt. Unstreitbar erfordert deren Zeichnung,

ganz den Gesetzen der Stenographie zuwider, mehr Zeit als der einfache Bogen unserer gewöhnlichen Notenschrift, was gewiß auch ein Vorzug ist. Die letzten vier Zeichen sind: Doppelschlag, Schleifer, Schneller und Mordent.

Tabelle XCVIII enthält mehrere Beispiele aus dem zweiten Theile meines Stenographiesystemes, welchen ich noch nicht veröffentlicht habe. Derselbe handelt besonders von den gebrochenen Accorden, als von den Drei- und Vierklängen, von der stufen- und sprungweisen Fortschreitung gebrochener Accorde, von den Harpeggio-Accorden, von der Vermischung gebrochener Accorde mit andern Figuren u. s. w. Siehe Notenb. Nro. 61.

Die ersten fünf Figuren siehe Notenb. 61. 1—5.

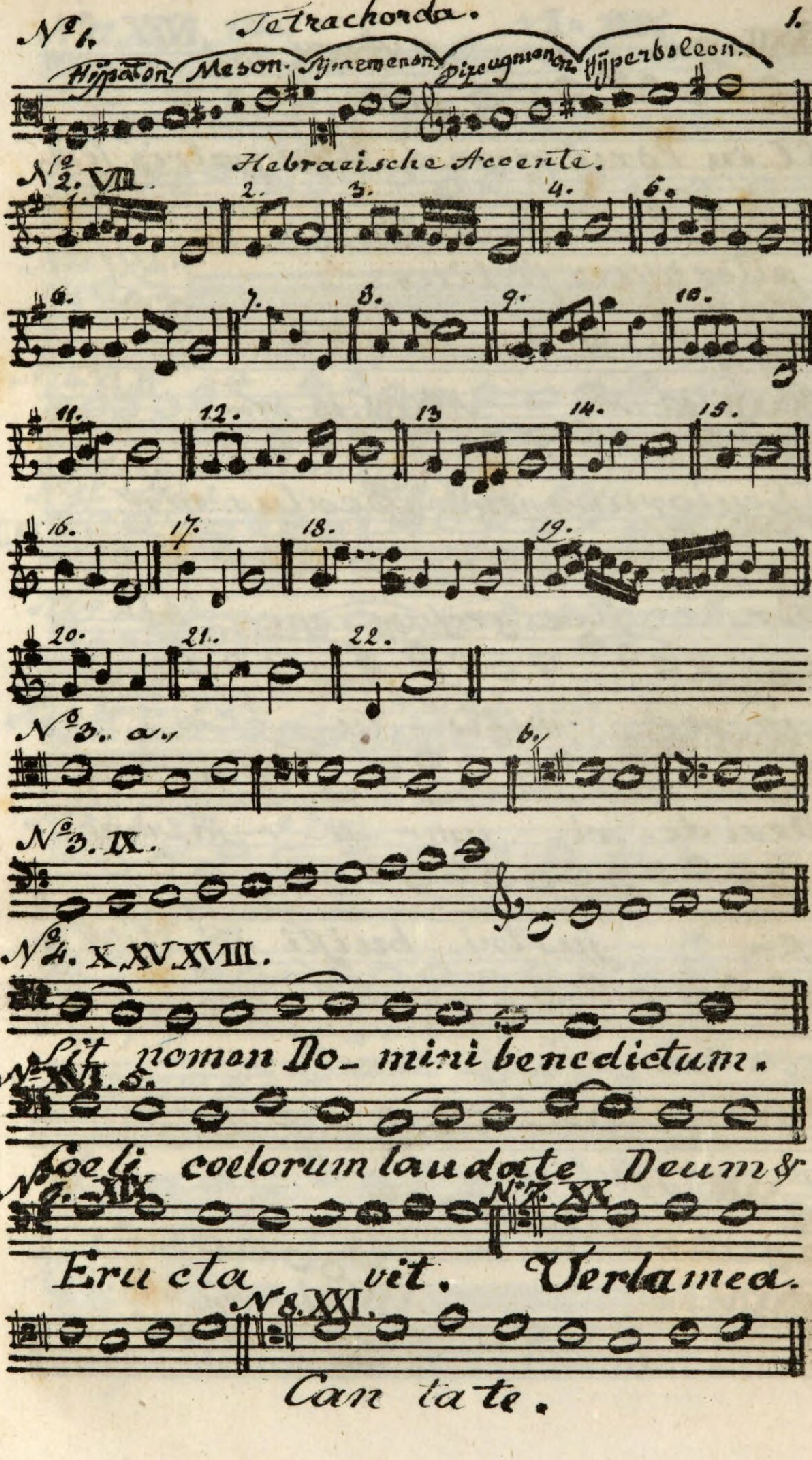
Die acht Zeichen 61. 6. sind Siegel für die Vierklänge. Die übrigen Beispiele siehe Notenb. 61 unter der betreffenden Nummer.

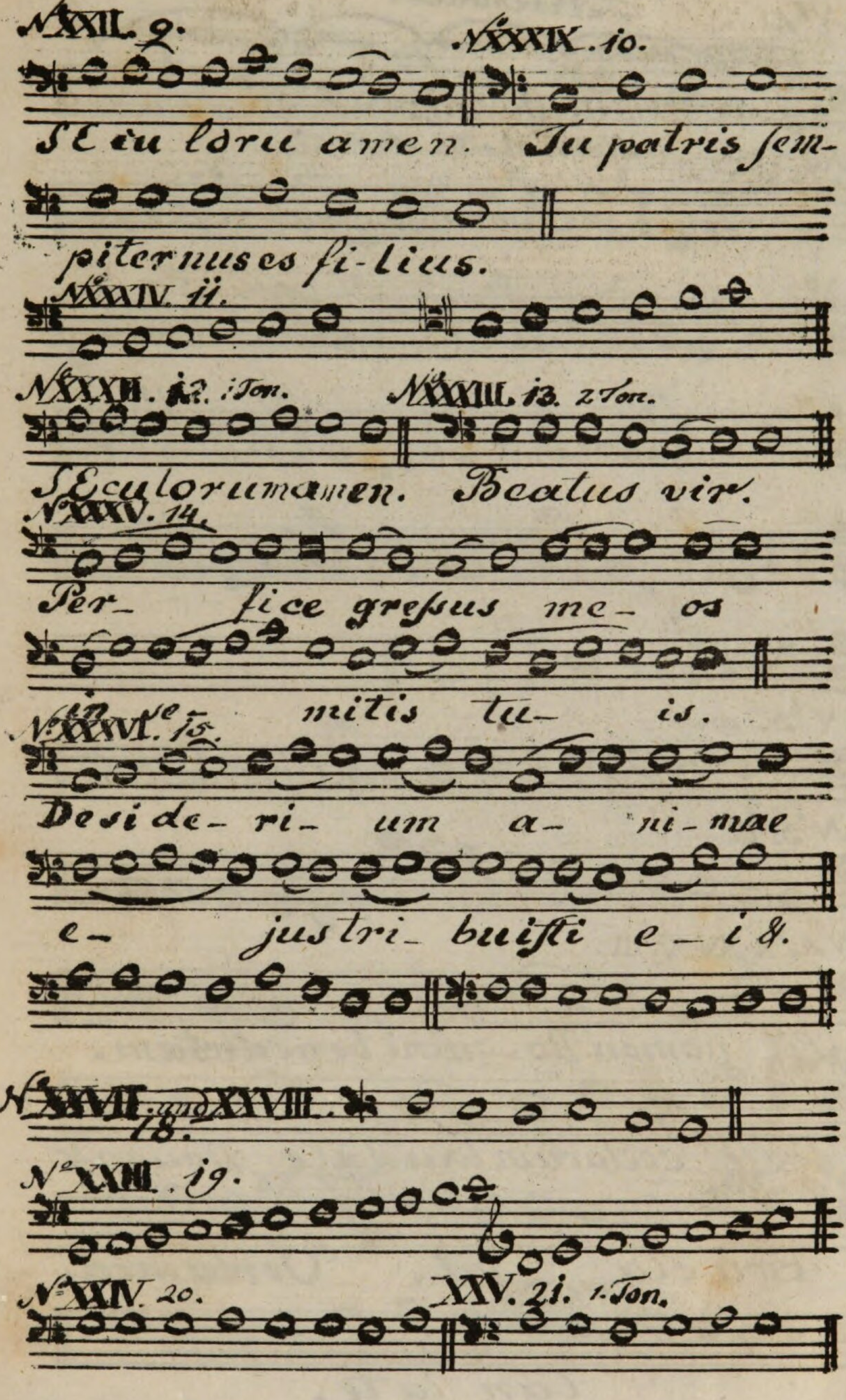
Schließlich sey hier noch eines Codex aus dem sechzehnten Jahrhundert erwähnt, von welchem zum erstenmal Kiesewetter in der Leipziger Zeitung Nro. 45 vom 10. November 1830 uns Nachricht gibt. Er ist in der Sammlung des Herrn Georg Pölchau in Berlin und in einer Abschrift in der Bibliothek der Musikfreunde des öster. Kaiserstaats in Wien. In demselben ist eine Art Partitur in der Anlage gleich jener in unserer Tabelle Nro. LXXVII mit 10 Linien und unterscheidet sich von demselben nur dadurch, daß die Sopran- und Baßnoten roth, jene des Altes grün und für den Tenor schwarz sind. Die Sopran- und Baßnoten haben überdieß die Form unserer Choralnoten, sind für den Alt dreieckig aufwärts gespitzt und für den Tenor rund.

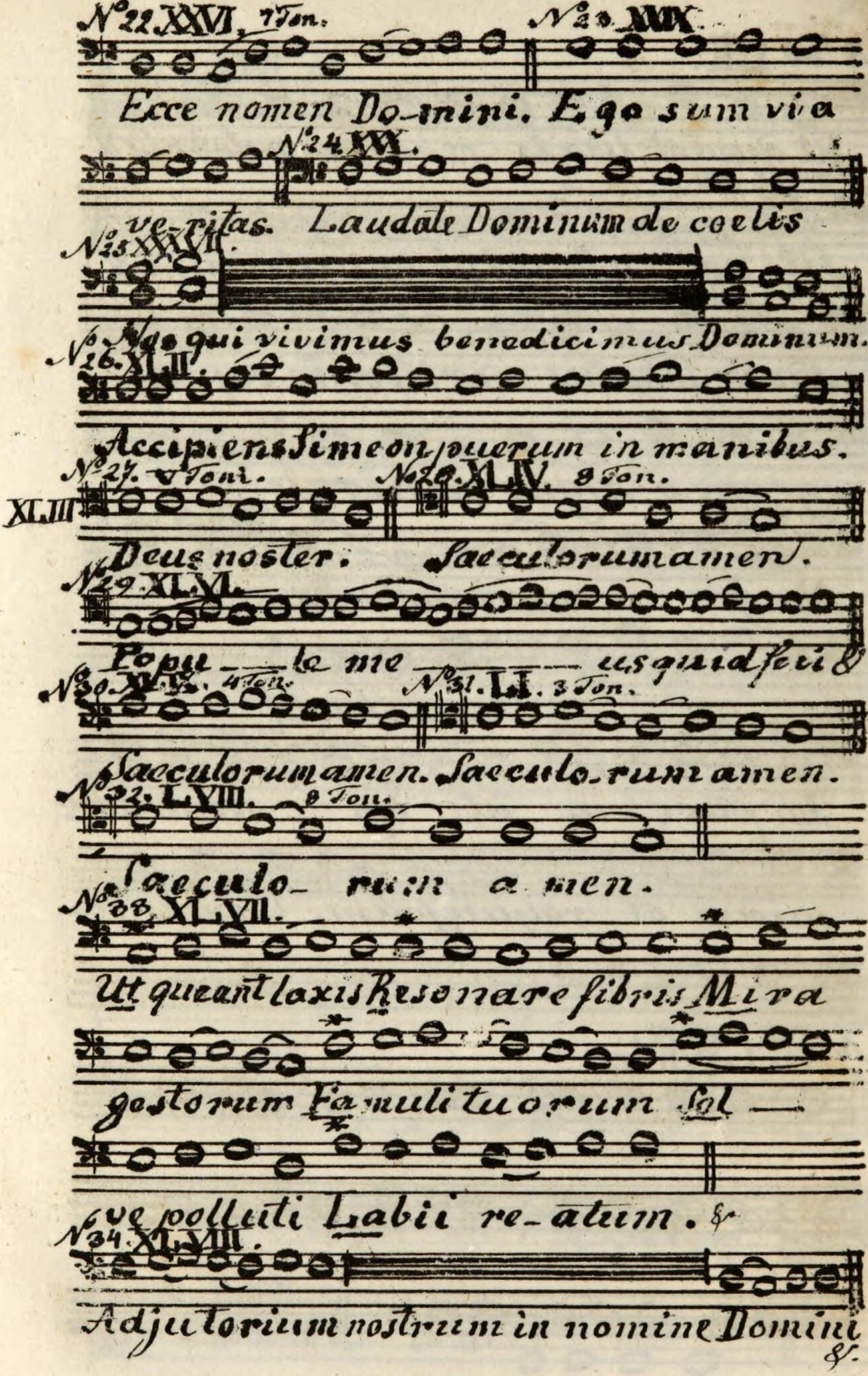
Kiesewetter hält Arnold Schlick für den Autor des von ihm in gedachter Zeitschrift mitgetheilten Beispieles. Ich ließ dasselbe sowie die verschiedenen Arten Tabulaturen des Raumes wegen, und in der Voraussetzung, daß sie für den Laien im Fache der Geschichtsforschung nur wenig Interesse bieten, hier unerörtert und verweise jene, welche mehreres hierüber zu erfahren wünschen, auf die Mit-

theilungen hierüber von Kiesewetter in der Leipziger Musikzeitung Jahrgang 1831.

Den zweiten Theil meines musikalischen Stenographie-Systemes werde ich, falls sich Theilnehmer finden, in monatlichen Heftchen à 1 Bogen, autographirt veröffentlichen und den Bogen zu 9 kr. berechnen.


Nº 1. Tetrachorda.
Hypaton Meson Synemenon Diezeugmenon Hyperboleon.
Nº 2. VII. Hebraeische Accente.
1. 2. 3. 4. 5.
6. 7. 8. 9. 10.
11. 12. 13 14. 15.
16. 17. 18. 19.
20. 21. 22.
Nº 3. a. b.
Nº 3. IX.
Nº 4. X. XV. XVIII.
Sit nomen Do- mini benedictum.
Nº 5. XVI.
Coeli coelorum laudate Deum &
Nº 6. XIX
Nº 7. XX
Eru cta vit. Verlamea.
Nº 8. XXI.
Can tate.

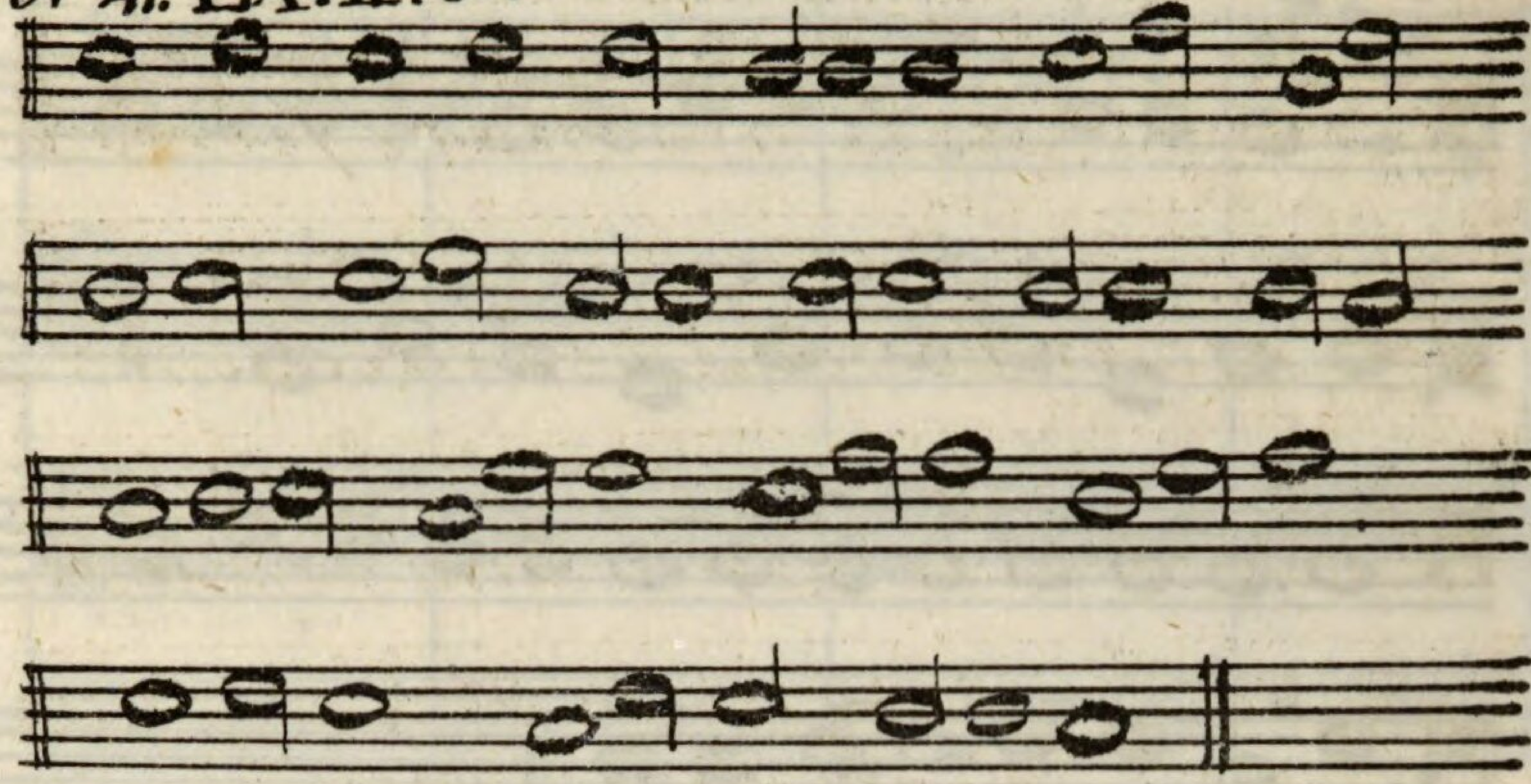

N° XXII. 9.
N° XXXIX. 10.
SEcu loru amen.
Tu patris sem-
piternus es fi-lius.
N° XXXIV. 11.
N° XXXII. 12. 1 Ton.
N° XXXIII. 13. 2 Ton.
SEculorumamen.
Beatus vir.
N° XXXV. 14.
Per- fice gressus me- os
in se- mitis tu- is.
N° XXXVI. 15.
Desi de- ri- um a- ni- mae
e- jus tri- buisti e- i &.
N° XXVII. and XXVIII. 18.
N° XXIII. 19.
N° XXIV. 20.
XXV. 21. 1 Ton.



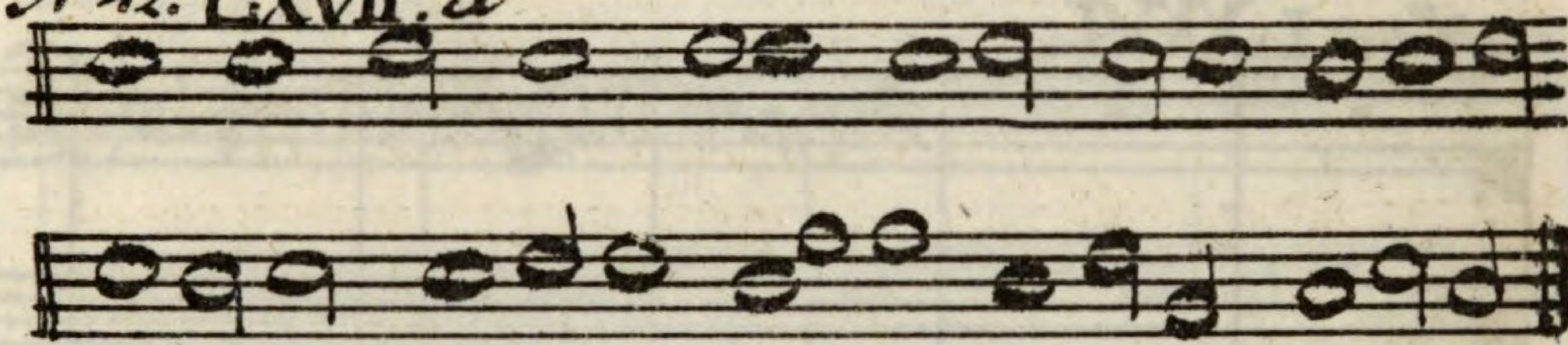
N° 22. XXVI. 7 Ton.
N° 23. XXIX.
Ecce nomen Do-mini. Ego sum via
N° 24. XXX.
ve-ritas. Laudate Dominum de coelis
N° 25. XXXVII.
Nos qui vivimus benedicimus Dominum.
N° 26. XLII.
Accipiens Simeon puerum in manibus.
N° 27. 5 Toni.
N° 28. XLIV. 8 Ton.
XLIII
Deus noster. Saeculorum amen.
N° 29. XLVI.
Popu_ le me_ us quid feci
N° 30. 4 Ton.
N° 31. LI. 3 Ton.
Saeculorum amen. Saeculo-rum amen.
N° 32. LVIII. 8 Ton.
Saeculo- rum a men.
N° 33. XLVII.
Ut queant laxis Resonare fibris Mira
gestorum Famuli tuorum Sol —
ve polluti Labii re-atum.
N° 34. XLVIII.
Adjutorium nostrum in nomine Domini


No 35. LII.
Ut queant laxis resonare fibris &
No 36. LIV.
Sit nomen Domini benedictum &
No 37. LVI.
Sancte Iohañes meritorum copias
neque-o digne canere &
No 38. LXI.
Mag nus sanctus Pau
lus &
No 39. LXVI.
In pace in id ip— sum dor-
miam et requiescam. Cum invo-
carem.
No 40. LXVII. c.

N°41. LXVII. d.



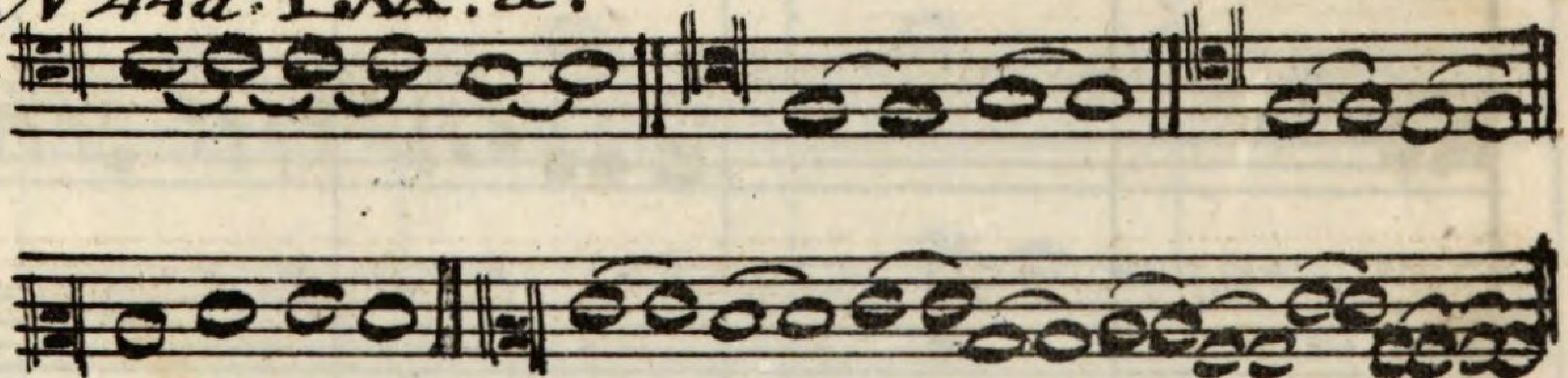
N°42. LXVII. a



N°43. LXVII. b.

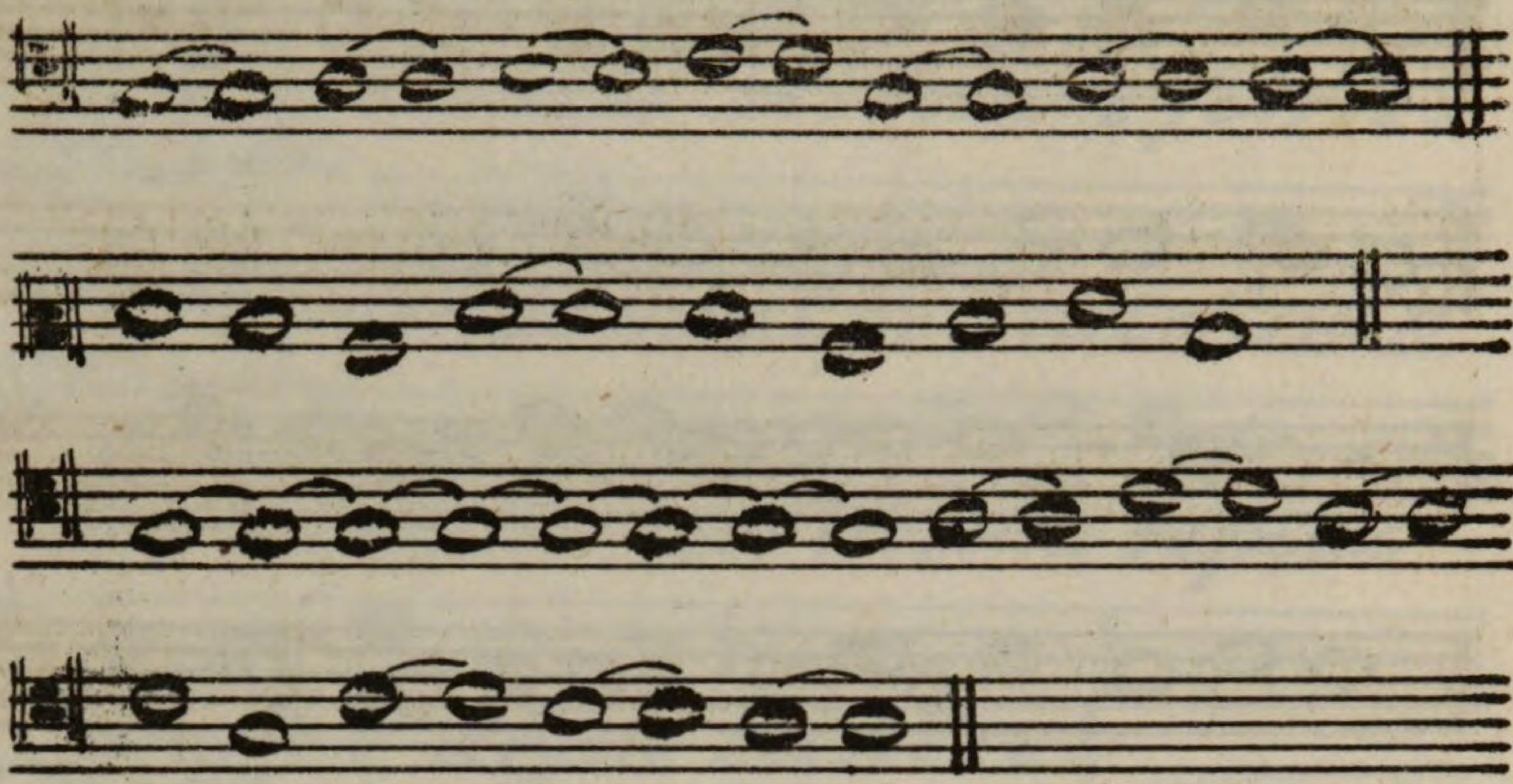


N°44a. LXX. a.

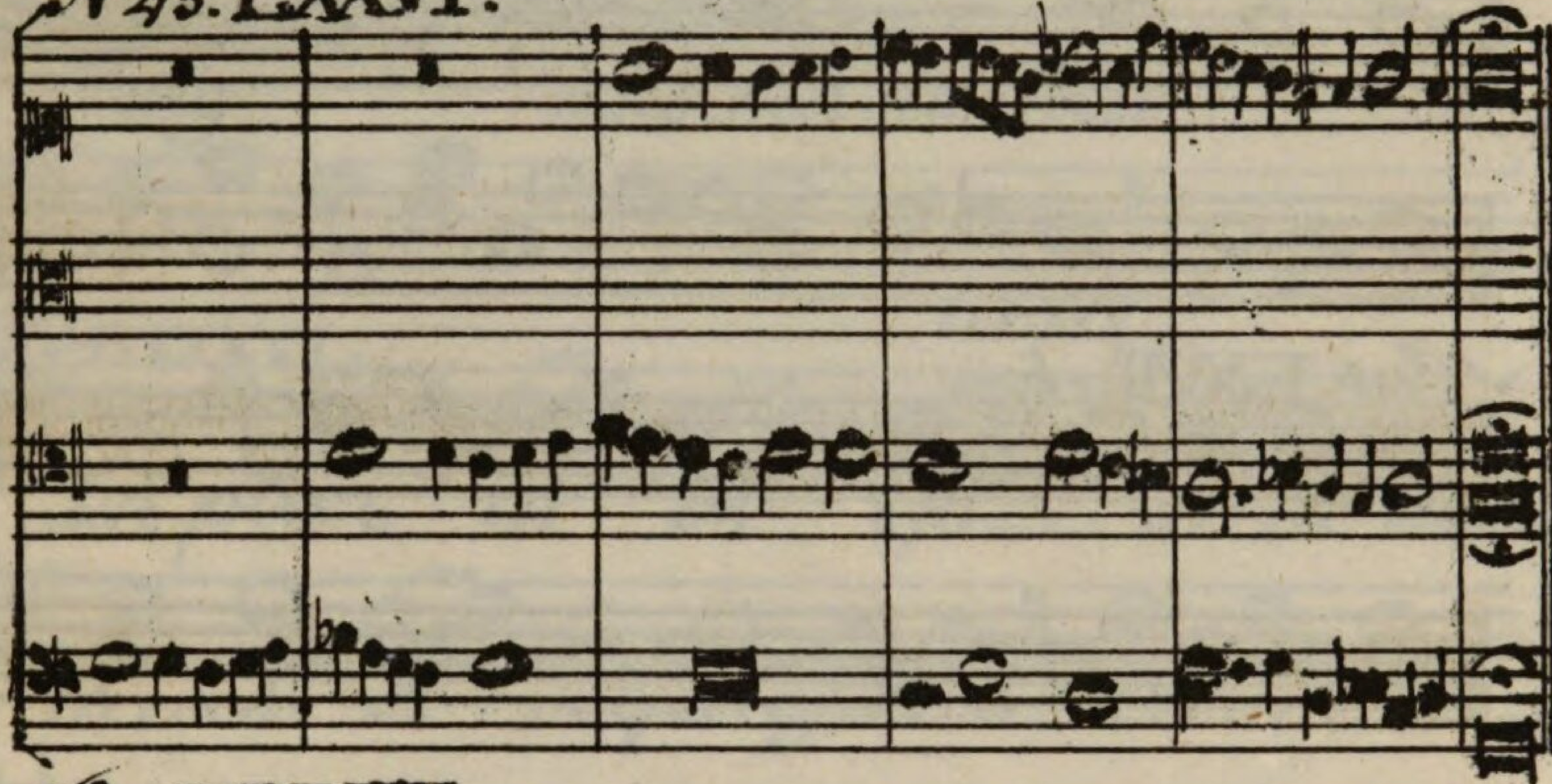


N°44b. LXX. b.

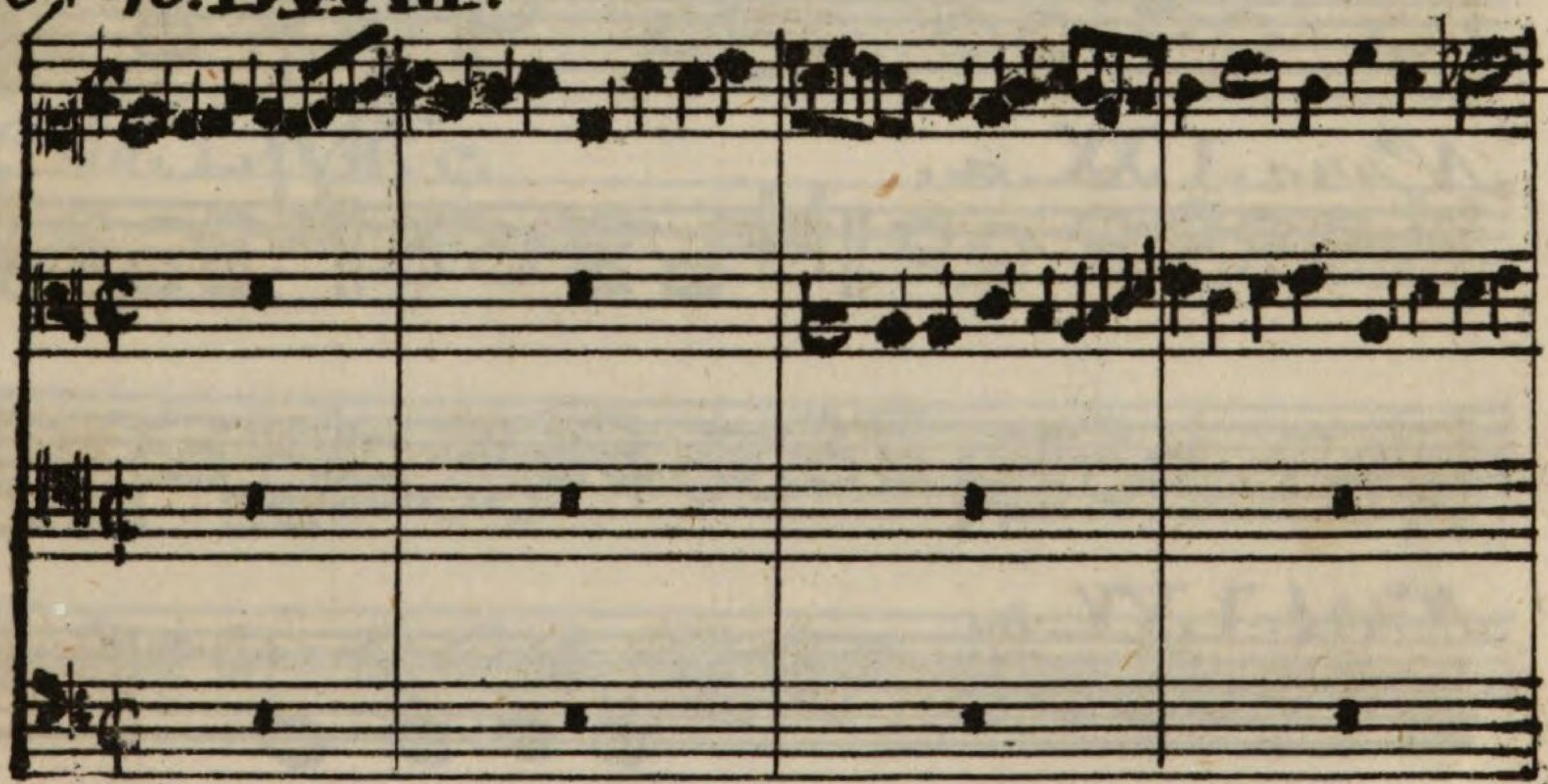


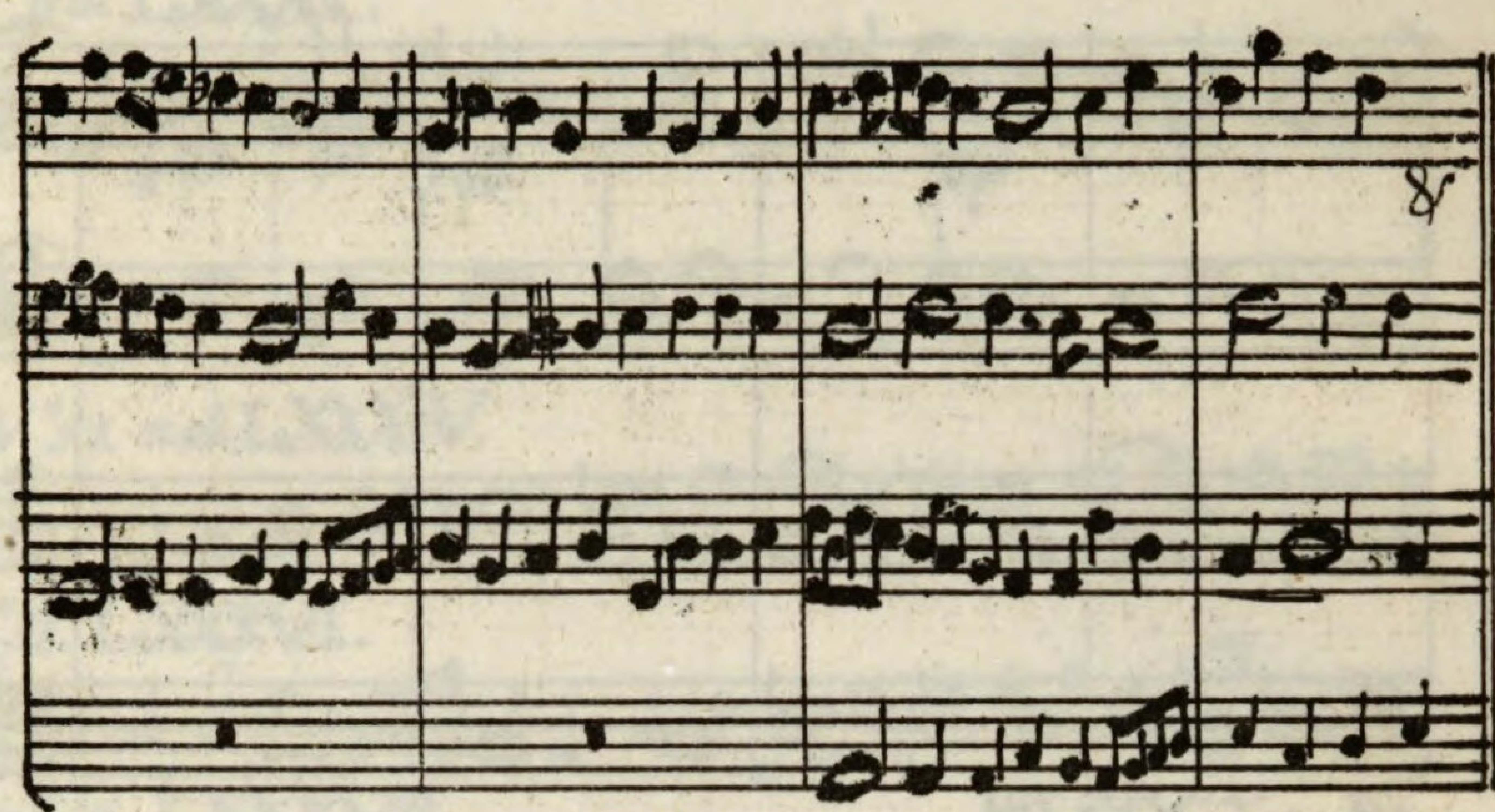


N°45. LXXVI.



N°46. LXXXII.

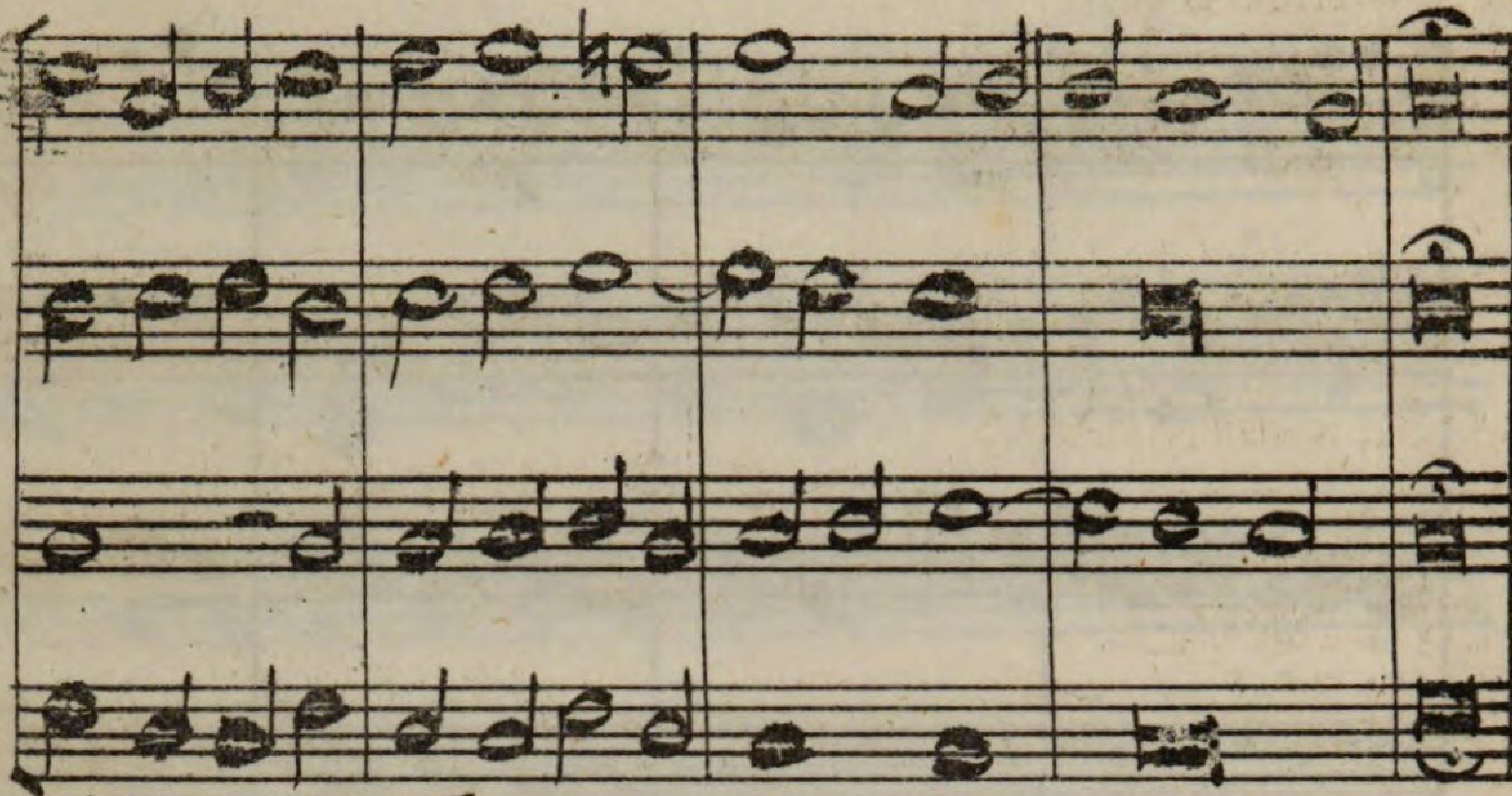




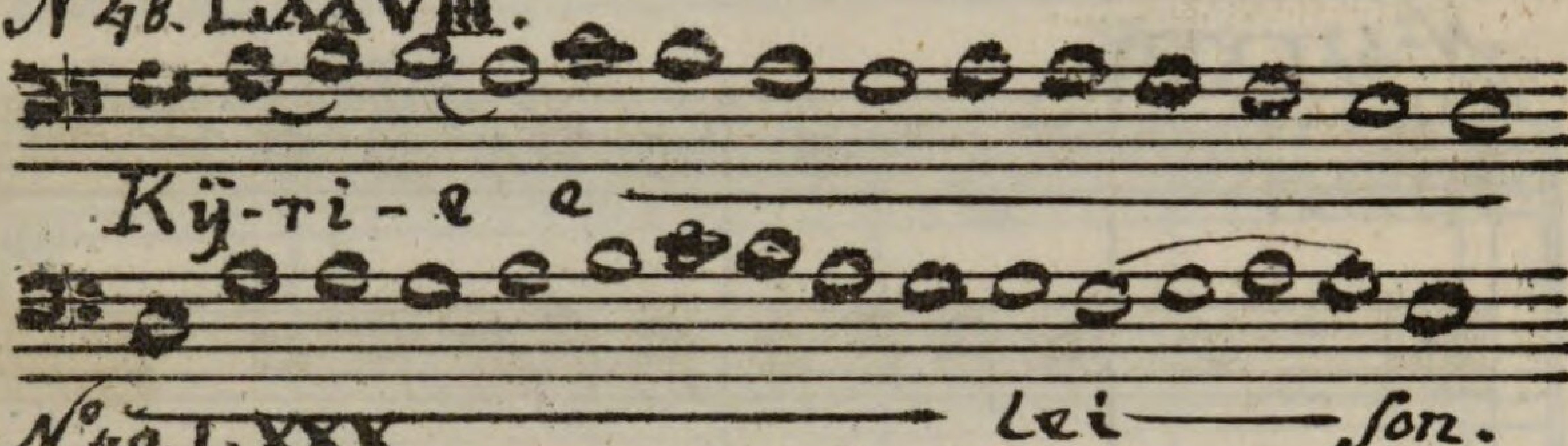
No 47. LXXIX.



V. S.

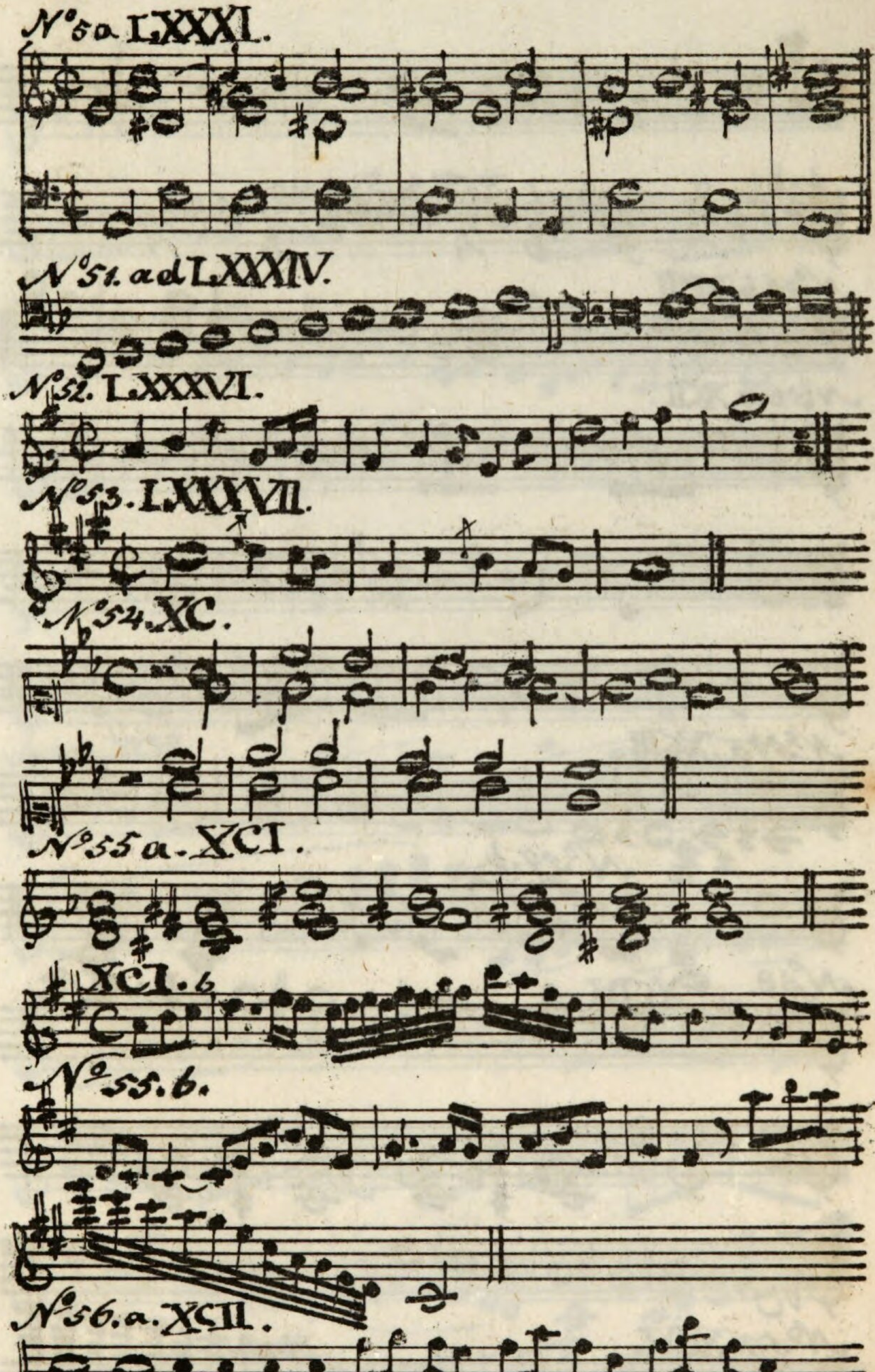


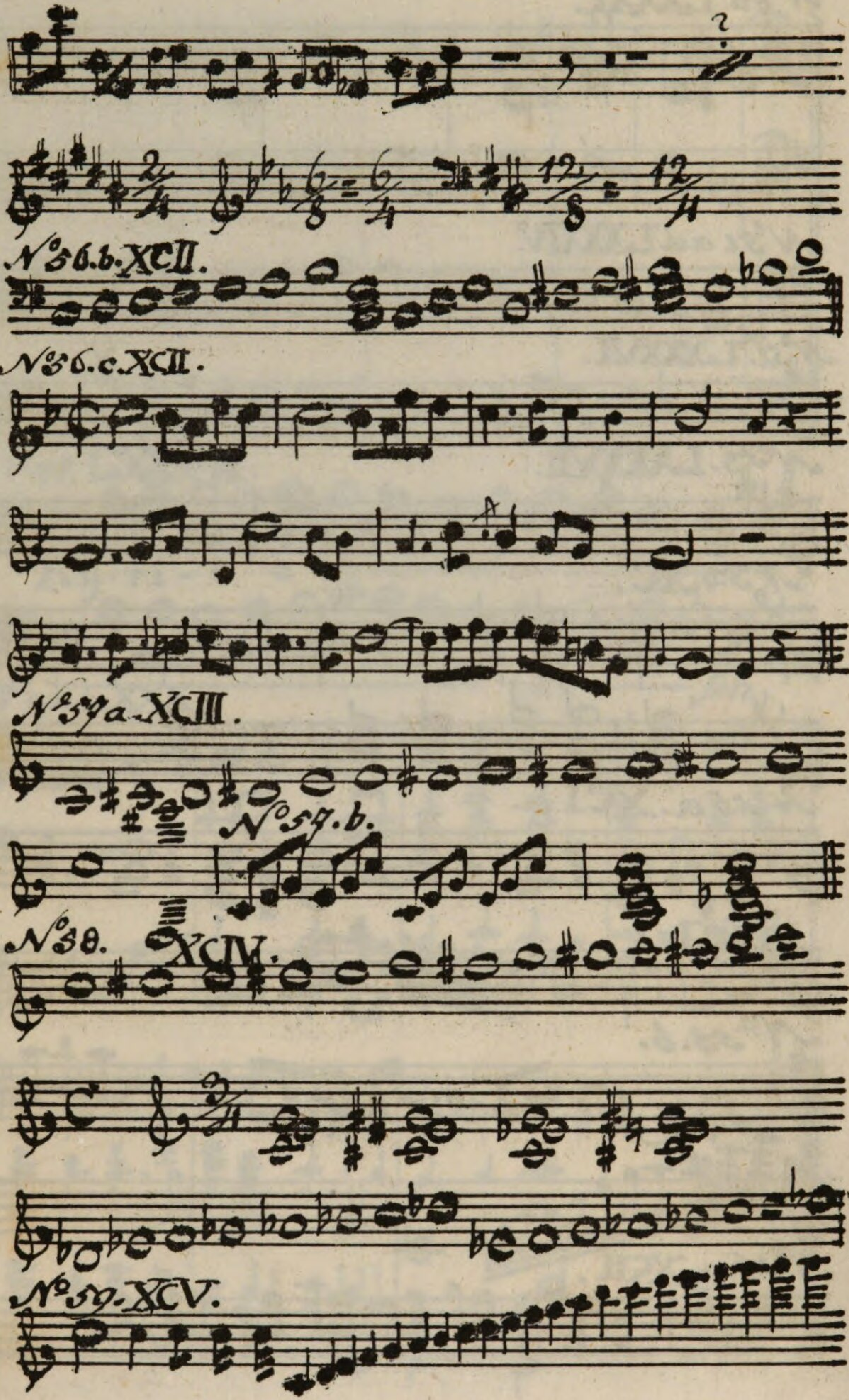
Nº 48. LXXVIII.



Nº 49. LXXX.

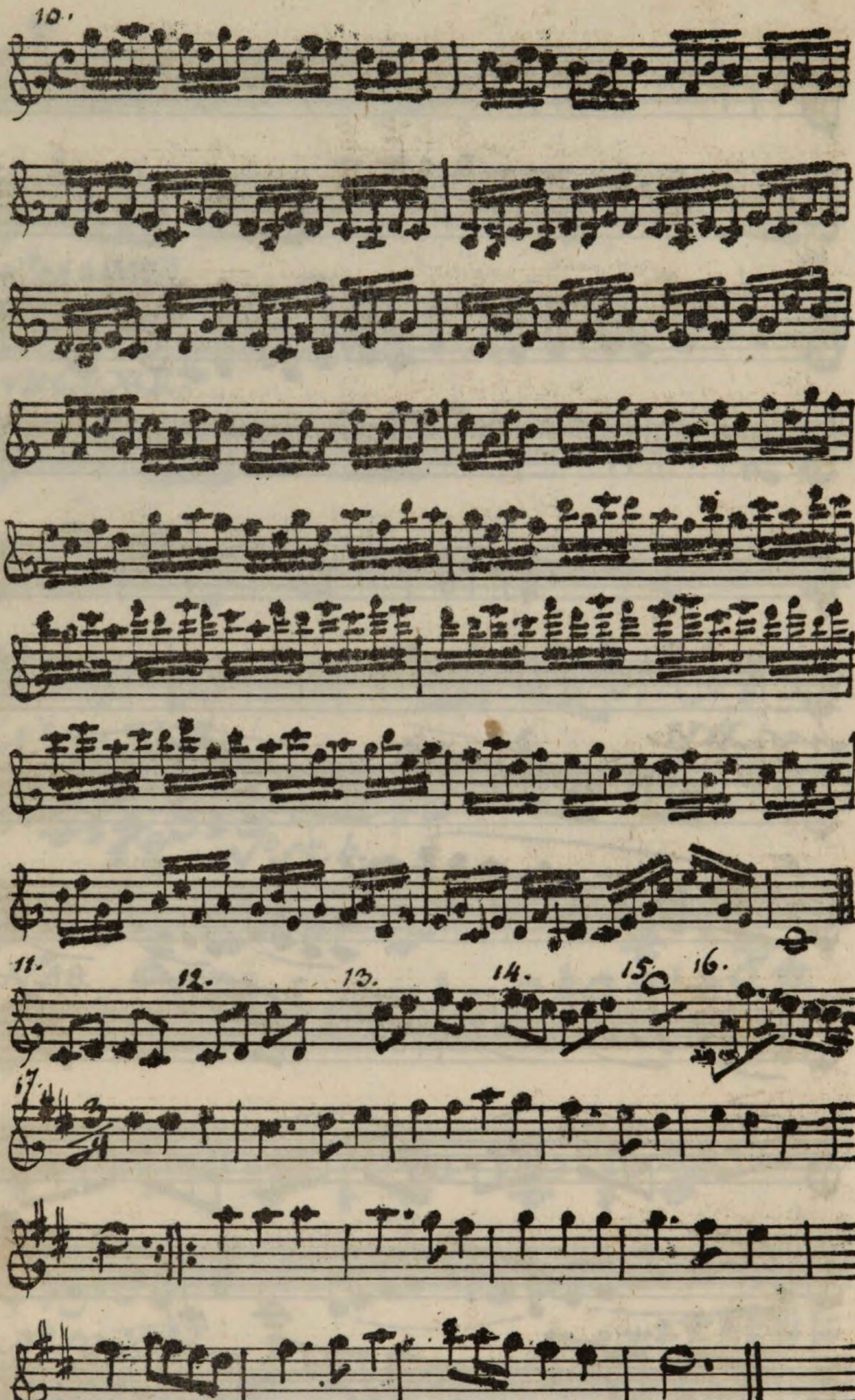



N°50 a. LXXXI.
N°51. ad LXXXIV.
N°52. LXXXVI.
N°53. LXXXVII.
N°54. XC.
N°55 a. XCI.
XCI. b
N°55. b.
N°56. a. XCII.



No 36.b. XCII.
No 36.c. XCII.
No 37.a. XCIII.
No 37.b.
No 38. XCIV.
No 39. XCV.


No 90. XVI.
2.
3.
4.
5.
6.
7.


10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.

No 61. XCVIII.


1. 2. 3. 4. 5. 6.
7. 8. 9. 10. 11. 12.
13. 14. 15. 16. 17.
18. 19.
20. 21. 22.
Wiederholungszeichen.
23.
24. 25.
26.
27. Abkürzungszeichen für gebrochene Akkorde.
28.
29.


30.
8
loco.
8
loco.
31.



Baumgartner, August

Kurzgefaßte Geschichte der musikalischen Notation mit einer Uebersichtstafel in Tableauform und erläuternden Notenbeispielen

München 1856